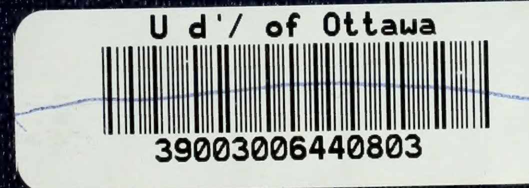

U d'/ of Ottawa
39003006440803

Abel Fabre

A. Tessier

Pages d'Art Chrétien

Victor Lhuer 1910

PARIS
BONNE PRESSE

Collection Artistique

Quatrième Série

PAGES D'ART CHRÉTIEN

par

A. Tessier
au Séminaire de
Chicoutimi.

ABEL FABRE

QUATRIÈME SÉRIE : 79 Illustrations

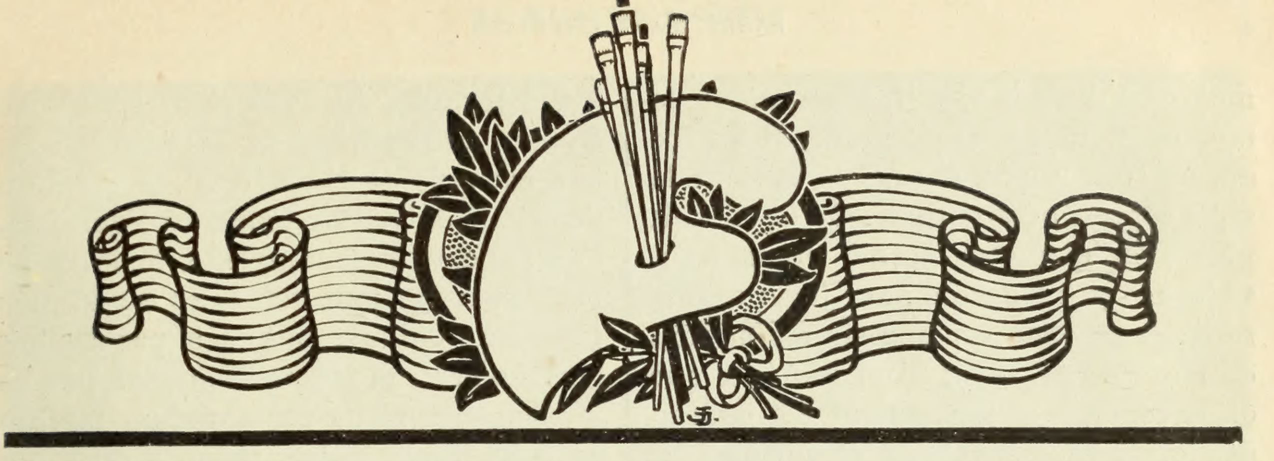


PARIS — 5, RUE BAYARD

1913







LA FILIATION D'INGRES

Une des gloires artistiques du XIXe siècle aura été la renaissance de la peinture monumentale. J'appelle de ce nom les toiles marouflées, héritières de la fresque antique, qui s'étalent sur les murs de nos monuments, de préférence au terme de peinture décorative, parce que celle-ci, confondue avec l'ornementation, passe aux yeux des gens mal informés pour une expression inférieure de l'art pictural.

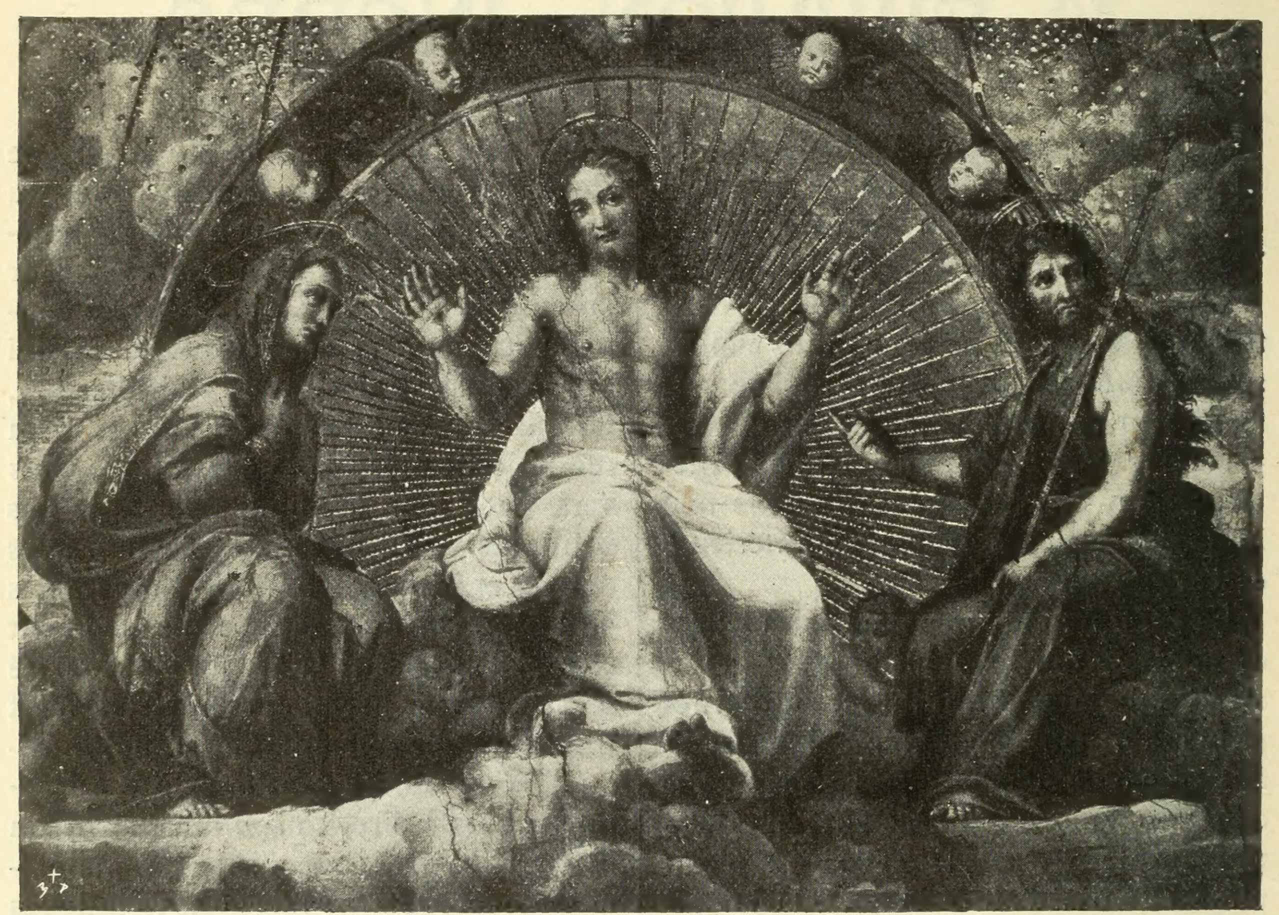
La peinture monumentale a des lettres de noblesse qui l'égalent au plus grand art. Ses premiers titres lui furent donnés par Giotto dans la basilique d'Assise et à l'Arena de Padoue. Les générations d'artistes qui se succédèrent en Italie pendant le XIVe et le XVe siècle n'employèrent pas d'autre langue, la langue si ornementale de la fresque, ou, s'ils usèrent d'un parler plus précis, la regardèrent toujours comme la plus noble manifestation de leur art. Masaccio au Carmine de Florence la haussa jusqu'au style héroïque. Raphaël enfin aux Chambres du Vatican et Michel-Ange à la Sixtine la portèrent si haut que nul tableau de chevalet ne peut prétendre à la dépasser.

Dès la fin du XVIe siècle, la peinture murale change de caractère. C'est l'époque des grandes décorations vénitiennes de Tintoret et de Véronèse. La toile s'est alors, pour plus de commodité et plus de richesse, substituée à l'enduit frais du mur, la pâte huileuse aux couleurs minérales délayées dans l'eau. La blancheur laiteuse de la fresque, qui était une conséquence du procédé employé, et qui s'harmonisait si bien avec l'architecture, fait place aux noirceurs du modelé et du rendu, cette mort de la décoration, mais vers quoi tout le monde tendait. Ces peintures vénitiennes sont d'admirables œuvres et leurs auteurs d'incomparables virtuoses. On les regarde communément comme l'apogée de la décoration. Malgré le faste de leur harmonie colorée, il m'est impossible d'y voir autre chose que l'introduction du tableau dans la peinture décorative, c'est-à-dire, en somme, l'abandon des vraies traditions jusque-là maintenues de force par les exigences techniques de la peinture à fresque. Ce sont de très beaux tableaux plutôt que de belles décorations. Au sortir de la salle du Grand Conseil, dans le Palais des Doges, à Venise, où s'étale le noir *Paradis* de Tintoret, vaste page de 25 m. × 8, je me suis surpris à regretter la fresque, et que Puvis de Chavannes n'eût pas été le maître de Jacopo Robusti.

Au XVIIe siècle, le progrès technique représenté par la peinture de chevalet est cause que l'on abandonne la peinture monumentale. Le tableau achève de tuer la fresque ou ce qui l'avait remplacée, de

même qu'il tue le vitrail, la mosaïque, la tapisserie, tout l'art décoratif. Il les tue en se substituant à eux. Il devient la seule expression artistique. On ne conçoit plus rien que sous forme de tableau. Celui-ci sert de norme pour juger tout le reste, et ce reste est une simple annexe où l'on ne veut avoir d'autre mérite que de le reproduire exactement. Le tableau dès lors a tout envahi. Ah! qui dira les torts du tableau!

Les peintres du XVII[e] siècle sont donc d'abord des peintres de chevalet. Ceux, par exemple Rubens, dont la peinture décore, le doivent, comme les Vénitiens, à la richesse de leur palette, mais ils ne paraissent pas soupçonner qu'il y ait une peinture monumentale régie par des lois particulières, et ils ne changent pas de manière quand ils passent d'un tableau au mur d'une salle. Quant à ceux qui veulent décorer, ils demeurent des décorateurs de théâtre, même quand ils s'attaquent à nos églises. Les exemples sont les mêmes partout. A Rome, le Père Jésuite Pozzo couvre de ses fantaisies délirantes la voûte de l'église de Saint-Ignace, sans se douter que cela fait mal, en dépit de sa maîtrise. Au château de Versailles, Antoine Coypel, son imitateur, lance sur le plafond de la chapelle royale une sarabande de jambes et de bras nus, avec la conviction que cela fait bien.



Phot. Anderson.

FIG. I. — RAPHAEL : Fragment de la *Dispute du Saint Sacrement.*
(Chambres du Vatican. 1510.)

Aucun des deux ne décore; et ce ne sont pas non plus des modèles que les pompeux arrangements de Lebrun à Versailles, imités de ceux des Carrache au palais Farnèse. Lafosse et Jouvenet, dans la chapelle royale, n'échappent pas au reproche de mondanité théâtrale. Seul, Poussin, dont Rome conserve quelques fresques, fait preuve, même dans ses tableaux, et sans doute par tempérament plutôt que par théorie, de sens



Phot. B. P.

Fig. 2. — Poussin : *L'Inspiration du Poète.*
(Louvre, vers 1640.)

traditionnel. J'en citerai comme preuve le *Martyre de Saint Erasme*, à la Pinacothèque du Vatican, merveilleuse harmonie de blancs, de bleus et d'orangés, vue à contre-jour comme un écran, peinte en aplats sans modelés, et l'*Inspiration du Poète* au Louvre. Il faut regarder Poussin comme l'initiateur en France de la composition décorative, à quoi tendent aujourd'hui tous les véritables artistes.

Le xviiie siècle a eu de vrais décorateurs : Boucher en France, Tiepolo à Venise; mais Boucher n'a œuvré que pour Mme de Pompadour, et le mondain, mais si séduisant et très moderne Tiepolo est le dernier héritier d'une lignée locale étrangère. En France, les peintres de Louis XV et les Davidiens de la Révolution suivent une autre voie. Ni les uns ni les autres ne pouvaient être des décorateurs religieux. Les premiers étaient trop épris de grâce mondaine, les seconds trop férus d'héroïsme antique, pour s'adonner à une forme d'art faite surtout de sérénité et de simplicité. Aussi, quand, au début du xixe siècle, en 1825, au numéro 3 de la rue des Beaux-Arts, Ingres ouvre son atelier, avec cette enseigne : Ecole de dessin, la peinture monumentale n'existe plus chez nous depuis longtemps, depuis même plusieurs siècles si l'on s'en tient à sa seule expression religieuse.

Ingres, inconsciemment, devait, par sa doctrine qui était un retour à la tradition de Raphaël et de Poussin, en amener la renaissance (fig. 1, 2). Tous nos ordonnateurs de vastes ensembles, religieux ou non, se rattachent à lui par voie de filia-

tion. Je voudrais, en ces pages, montrer comment, de lui à nous, les peintres de nos églises, nés de son enseignement, ont compris le grand art de la décoration.

On m'excusera de refaire après d'autres certains chapitres, mais leur introduction dans ce tableau d'ensemble s'imposait. Au reste, ce groupement à lui seul méritait d'être fait, et, en plus de ce que j'ai pu y ajouter, la documentation photographique, en partie nouvelle, lui donnera, je pense, quelque intérêt.

Il n'est que juste de remercier ici le très habile photographe de la Maison de la Bonne Presse, M. Gaston Dussert, qui a su triompher de tous les obstacles dans les églises de Paris.

***

Ce petit livre a donc pour objet la peinture religieuse décorative en France au XIXe siècle. Tout ce qui s'est fait chez nous depuis cent ans comme décoration d'églises n'y est pas mentionné. On n'y trouvera ni Bouguereau, ni Lenepveu, ni tant d'autres qui, depuis Alexandre Hesse jusqu'à Joseph Aubert, décorèrent quelque chapelle. Leur absence n'est pas une omission et ne constitue pas une lacune.

Puisque nous avons renoué les vraies traditions oubliées de la peinture monumentale, et que nos grands décorateurs actuels, Henri Martin, Albert Besnard, Maurice Denis, se disent, après le grand Puvis de Chavannes, les petits fils d'Ingres par lequel ils prétendent se rattacher au meilleur passé, j'ai voulu montrer, en suivant leur seule filière, et m'en tenant aux œuvres valables, comment s'était formée peu à peu, par des exemples de plus en plus explicites, la doctrine d'art actuelle. L'exemple du Panthéon où je n'ai voulu voir que Puvis de Chavannes et Humbert, et le titre choisi disent clairement le sens de cet exposé. Agir autrement, dénombrer, sous le fallacieux prétexte d'être complet, la multitude de nos peintures d'églises, c'eût été enlever à ces leçons leur véritable portée qui est de montrer où est la bonne et vraie décoration, celle qui continue l'impulsion donnée par Ingres.

Ce terme de décoratif, qui jusqu'ici prenait le sens d'une dépréciation, est à la veille de devenir la louange suprême. C'est que l'art redevient ce qu'il était à l'époque du Parthénon et des cathédrales, ce qu'il aurait dû toujours être; et cette renaissance de la peinture monumentale est le fait capital du mouvement contemporain. Du siècle d'art, en effet, qui vient de s'écouler, que garderons-nous comme vraiment supérieur, à part quelques tableaux que soutient le génie d'un Millet ou d'un Corot, d'un Manet ou d'un Delacroix, et vraiment que restera-t-il? De grandes décorations.





I. INGRES ET SA DOCTRINE



Ingres est le point de départ de cette généalogie d'artistes. Mais c'est le professeur, chez lui, plutôt que le peintre qui a engendré. Car si le peintre est discutable, il reste que le maître a été le professeur d'art de son siècle.

Aujourd'hui que le temps a fait son œuvre d'apaisement et d'oubli, nous demeurons indifférents au terrible conflit qui s'éleva jadis entre lui et Eugène Delacroix. Leurs œuvres, placées maintenant face à face, sans qu'aucune lance des injures à l'autre, dorment au Louvre dans cette paix des vieux tableaux où le passant ne devine plus le feu des anciennes passions éteintes. Cette querelle de plusieurs camps, marchant au combat sous des bannières à jamais fanées, n'a plus pour nous aucun intérêt. C'est presque aussi lointain, aussi oublié, que la dispute des anciens et des modernes, et nous savons maintenant que le talent peut, à la même heure, justifier des méthodes contraires.

Delacroix, génie solitaire, aura passé comme un météore dans le ciel de l'école française sans laisser après lui de traces ni de disciples. Son rôle a été de renouer la tradition interrompue des grands coloristes et de réapprendre la couleur à nos peintres qui l'ignoraient. Mais son art somptueux, qui faisait revivre les plus parfaits des classiques du pinceau, Titien et Véronèse, avait trop de perfection pour amorcer une évolution nouvelle. C'était une fin plutôt qu'un commencement. En fait, il n'a pas eu de suite et son auteur point de lignée. Des peintures comme les décorations de la chapelle des Saints-Anges à l'église de Saint-Sulpice, à Paris, sont des œuvres isolées. L'*Héliodore chassé du temple*, où Delacroix n'a pas craint de se mesurer, sans désavantage, avec Raphaël, et le *Combat de Jacob avec l'Ange* prennent place à côté des plus chaudes toiles vénitiennes. « C'est du Rubens châtié », pour parler comme Gros, qui admirait fort notre artiste, mais le peintre moderne n'y renouvelle qu'un art ancien, avec seulement une vision très personnelle, et, lui mort, ses successeurs, tout en profitant de la leçon, ont cherché autre chose.

C'est cette autre chose que l'irascible Montalbanais est venu leur apprendre. Il le leur a appris par la parole en même temps que par l'exemple. Les différents historiens, qui se sont préoccupés de nous conserver ses propos et ses écrits, citent de lui un ensemble de préceptes et de conseils qui, harmonisés, représentent à peu près sa doctrine telle qu'il l'inculquait à ses élèves (1).

Je commence par celui-ci qui est la première règle de toute peinture décorative :

La qualité de détacher les objets en peinture, et que beaucoup regardent comme une chose de la plus grande importance dans un tableau, n'était pas un des objets sur lesquels Titien, le plus grand coloriste de tous, avait le plus fixé son attention. Des peintres d'un mérite inférieur ont fait consister le principal mérite de la peinture ainsi qu'il l'est encore,

---

(1) Lapauze, *les Dessins d'Ingres*. Delaborde, *Ingres*. Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres*. Janmot, *Opinions d'un artiste sur l'art*. Balze, *Ingres*. M. Maurice Denis, dans ses *Théories*, en a classé méthodiquement un certain nombre dont il a déduit la doctrine d'Ingres, et les a fait suivre d'intéressantes notices sur ses élèves. On trouvera aussi, dans l'*Ingres d'après une correspondance inédite* de M. Boyer d'Agen, à côté d'un épistolaire très instructif, le texte complet des *Cahiers de Montauban*, publiés d'abord par Lapauze et Delaborde dans les ouvrages cités ci-dessus et des extraits de la *Légende des ateliers* de Jules Laurens, conservée en manuscrit à la bibliothèque de Carpentras.



Phot. Neurdein.

FIG. 3. — INGRES : *L'Apothéose d'Homère.*
(Musée du Louvre. 1827.)

par la tourbe des amateurs, qui éprouvent la plus grande satisfaction quand ils voient une figure autour de laquelle il semble, disent-ils, qu'on puisse tourner (1).

Maintenant on veut que ça tourne. Je me moque pas mal que ça tourne (2).

A l'appui de cette théorie, Ingres a peint l'*Apothéose d'Homère*, aujourd'hui accrochée aux murs du Louvre, mais qui avait été commandée comme plafond pour décorer la IXᵉ salle de la partie du Musée créée par Charles X, actuellement Musée égyptien (fig. 3).

Sur le devant d'un temple ionique, Homère est assis que couronne la Victoire, génie aux ailes de colombe. A ses pieds sont ses deux filles, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Derrière lui, Smyrne qui l'a nourri. A sa droite, Hésiode, Eschyle, Apelle, Raphaël, Virgile, Dante, Shakespeare, Tasse, Corneille, Poussin, d'autres encore. A sa gauche, Pindare, Platon, Alexandre, Phidias, Camoëns, Racine, Molière, Longin, Boileau, Fénelon, etc., l'un lui faisant hommage de sa lyre, l'autre de ses ciseaux, celui-ci de son livre, celui-là de la cassette qu'il cisela. Et tous, peintres, poètes, sculpteurs, les *homérides*, comme il les appelle dans une de ses lettres, s'avancent vers l'harmonieux aveugle, l'entourent, le pressent d'accepter leur tribut de reconnaissance et d'admiration, le désignent comme le Maître, le Père, le Modèle.

Voilà le sujet. Pour ce qui est du tableau : de grands tons lavés comme ceux d'une fresque, des teintes plates harmonisées, des figures sans modelé, un dessin très accusé, une symétrie ryth-

(1) *Cahiers de Montauban.*
(2) Cité par AMAURY DUVAL.

mique, une prédominance des verticales, un parti pris de colorations égales et de valeurs équivalentes sans profondeur, l'absence d'ombres et de clair obscur, voilà ce qu'y démêle l'œil d'un peintre. L'impression de calme qui s'en dégage est absolue et par suite le caractère architectural en est certain, contrairement aux Delacroix dont les lignes tourmentées et concentriques, les tonalités violentes et les valeurs accusées ne supportent aucun voisinage et s'accommodent tout juste d'un cadre doré. Pour la première fois on pouvait voir à quel admirable résultat aboutissait un parti pris nettement décoratif.



Phot. B. P.

FIG. 4. — INGRES : *La Charité.*
(Vitrail de Neuilly. 1842.)

Cette toile est de 1827; elle est le point de départ de toute la peinture monumentale moderne.

Si l'on veut bien observer que l'on se trouve devant une décoration et non un tableau de chevalet, on cessera de lui reprocher l'absence de certaines qualités qu'elle ne doit pas avoir. Que cela manque de couleur et que la tonalité ne soit pas très jolie, soit; Ingres n'était rien moins que coloriste; mais, pour le reste, la leçon était complète. Le relief et cette intensité de vie que confère une pâte généreuse ne sont pas à désirer ici, car il s'agit de décorer une surface, de faire corps avec

le mur, de s'harmoniser avec un cadre de pierre, de rentrer dans un ensemble. Les plans ne sont indiqués que par la perspective linéaire; mais la perspective aérienne serait destructive de l'effet voulu. « Je me moque pas mal que ça tourne! »

Pour une peinture ainsi raisonnée, il fallait des modèles. Ingres en présente trois à ses élèves : les Grecs, les Primitifs, Raphaël, celui-ci étant considéré comme un compromis harmonieux entre les deux. Et dans Raphaël il incluait Poussin :

Les Grecs cultivèrent la peinture avec une ardeur égale à l'ardeur de leur génie et la portèrent à un tel point de perfection qu'elle parut surpasser la nature même...... A parler strictement, les statues grecques ne surpassent la nature que parce qu'on y a rassemblé tant de belles parties que la nature n'est jamais parvenue, ou bien rarement, à réunir dans un même sujet. L'artiste qui opère ainsi est admis dans le sanctuaire de la nature; il jouit alors de la vue et de l'entretien des dieux; il en observe la majesté comme Phidias et en apprend le langage pour en faire part aux mortels..... Il n'y a qu'eux (les Grecs) d'absolument vrais, d'absolument beaux, par ce qu'ils ont vu, reconnu et rendu. Nous, nous sommes Gaulois, nous sommes barbares, et ce n'est qu'en nous efforçant de nous rapprocher des Grecs que nous pourrons mériter d'obtenir le nom d'artistes (1).

L'art grec prouve sa supériorité par la maîtrise des simples artisans, des potiers, par exemple. Une seule composition d'un beau vase illustrerait un peintre moderne. Etudiez les vases. Je n'ai commencé à comprendre les Grecs qu'avec eux (2).

C'est à genoux qu'il faudrait copier ces hommes-là (les primitifs). Moi aussi je sais bien que cette figure (giottesque) a le nez trop pointu et des yeux de poisson; mais Raphaël lui-même n'a jamais atteint une expression pareille (3).

Raphaël, un dieu, un être inimitable, absolu, incorruptible, et Poussin, le plus parfait des hommes. Nourrissez-vous-en, Messieurs; prenez-en tout ce que vous pourrez prendre; c'est la manne tombée du ciel, celle qui vous nourrira, vous fortifiera (1).

(1) *Cahiers de Montauban.*
(2) Cité par Balze.
(3) *Cahiers de Montauban.*

— Le Raphaël auquel Ingres se réfère, c'est principalement le Raphaël éternellement jeune des fresques vaticanes, celui de la *Dispute du Saint Sacrement*, qu'il admirait tout particulièrement, la mettant bien au-dessus de la *Transfiguration*, et aussi celui du *Triomphe de Galatée* à la Farnésine.

Le culte qu'il avait voué à ce grand artiste confinait à l'idolâtrie. Quelqu'un lui ayant un jour demandé si les œuvres de Raphaël étaient réellement à la hauteur de la réputation qu'on leur a faite, il répondit :

Mais, Monsieur, elles sont encore au-dessus, de la hauteur de 100, de 500, de 1 000 toises!

Il ne s'était arrêté à ce chiffre, ajoute Jules Laurens, qui rapporte le fait, que par manque de respiration.

Dans ses *Cahiers*, il se lamente d'être né trop tard :

Tâchons, s'il est possible, d'imiter Raphaël et de le deviner; moi, assez malheureux pour regretter toute ma vie de n'être pas né dans son siècle et de n'avoir pas été un de ses élèves.

Pour les Grecs, son admiration était, si possible, plus entière encore, mais elle admettait des tempéraments en ce qui regarde les Primitifs. De ceux-ci, il voulait surtout qu'on prît les yeux ingénus, la fraîcheur de sensation, c'est-à-dire l'esprit qui les animait, pas le reste, car alors c'est de l'archaïsme, et l'archaïsme en art est un anachronisme :

Conservez toujours cette bienheureuse naïveté, cette charmante ignorance (2).

A ses élèves, qui parfois comprirent mal cet amour des Primitifs et versèrent, faute du contrepoids indiqué, dans un idéalisme exsangue, il donna un jour la

(1) Cité par Amaury Duval.
(2) Cité par Amaury Duval.

leçon nécessaire, quand, copiant les Signorelli d'Orviéto, il s'écria :

Sans doute, c'est beau, c'est très beau, mais..... c'est laid. Tenez, moi, je suis un Grec. Allons-nous-en! (1)

Et plus tard :

Ces messieurs sont à Florence; moi, je suis à Rome. Vous entendez? je suis à Rome! Ils étudient les gothiques!..... Il n'y a que les Grecs!

« Paroles dures, mais nécessaires », ajoute M. Maurice Denis qui les cite après Amaury Duval.

De ces différents modèles, il n'y en avait donc que deux de bien absolus, et il s'y réduisait volontiers, comme le prouve ce passage d'une lettre à Gilibert, le 10 janvier 1839 :

..... Avec mes sentiments toujours si fortement exprimés en art et en toutes choses, qui sont mes fidèles doctrines, ma profonde conviction, dont la devise est sur mon drapeau : Anciens et Raphaël.

A qui rêvait ainsi de composition décorative, Rubens ne pouvait être qu'un mauvais modèle. Aussi disait-il de lui à ses élèves : « Saluez, mais ne regardez pas. »

Il ne faudrait pas croire pourtant qu'il ne comprît ni n'aimât rien autre. De nombreuses anecdotes prouvent que son exclusivisme sur ce point a été bien exagéré. Le graveur Calamatta parlant un jour dédaigneusement de Rembrandt, le maître se retourne furieux et lui déclare qu'ils ne sont tous deux que de la petite Saint-Jean à côté du grand Hollandais. — Quelqu'un à table ayant déprécié Watteau, Ingres éclate, déclare Watteau un très grand maître, se lève, et passe dans le salon, répétant indéfiniment : « Un très grand maître! Un très grand maître! » — Un marchand de bric-à-brac lui ayant apporté un fragment de Velasquez qu'il avait découpé dans une toile plus grande, Ingres, indigné de cette mutilation, se précipite sur lui, le traite de brute, de misérable, d'infâme, à tel point que le marchand, effrayé, s'enfuit, abandonnant son tableau (1).

L'artiste proteste d'ailleurs lui-même dans ses *Cahiers* :

On m'accuse d'injustice pour tout ce qui n'est pas l'antique ou Raphaël. Cependant, je sais aimer aussi les petits maîtres hollandais et flamands, parce qu'ils ont à leur manière exprimé la vérité,



Phot. B. P.

FIG. 5. — INGRES : *Saint Raphaël.*
(Vitrail de Neuilly. 1842.)

(1) Cité par AMAURY DUVAL.

(1) Racontées, la seconde par AMAURY DUVAL, la première et la troisième par JULES LAURENS.





Phot. B. P.

FIG. 6 et 7. — INGRES : *Sainte Adélaïde* et *Sainte Hélène.*
(Vitraux de Neuilly. 1842.)

et qu'ils ont réussi même admirablement à rendre la nature qu'ils avaient devant les yeux. Non, je ne suis pas exclusif, ou plutôt je ne le suis que contre le faux.

Ingres comprenait donc autre chose que Phidias, Raphaël et Giotto, mais il ne voulait donner comme modèles à ses élèves que Phidias, Raphaël et jusqu'à un certain point Giotto. Et il leur inculquait cette vérité qu'*il ne faut pas aimer de la même passion Murillo et Raphaël* (1).

Avec cela, comment, pratiquement, conseillait-il à ses élèves de dessiner? Il existe de lui sur ce sujet, c'est-à-dire sur la nature et sur le beau, des aphorismes, en apparence contradictoires, qu'il faut corriger les uns par les autres, si l'on veut les bien entendre :

(1) *Cahiers de Montauban.*





Phot. B .P.

FIG. 8 et 9. — INGRES : *Sainte Amélie* et *Sainte Rosalie*.
(Vitraux de Neuilly. 1842.)

Copier tout bonnement, tout bêtement, copier servilement ce qu'on a sous les yeux. L'art n'est jamais à un si haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même (1).

L'art ne doit rendre que la beauté.

Si vous voulez voir cette jambe laide, je sais bien qu'il y aura matière. Mais je vous dirai : prenez mes yeux, et vous la trouverez belle (1).

N'étudiez le beau qu'à genoux (2).

Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver le beau idéal, quelque chose d'autre qui est dans la nature? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous

(1) Cité par AMAURY DUVAL.

(1) Cité par BALZE.
(2) *Cahiers de Montauban*.

envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature (1).

Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier (les maîtres), je veuille faire de vous des copistes? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante (2).

Peindre sans le modèle. Il faut bien se pénétrer que votre modèle n'est jamais la chose que vous voulez peindre, ni comme caractère de dessin ni comme couleur, mais qu'il est en même temps indispensable de ne rien faire sans lui. Et tel génie que vous ayiez, si vous peignez jusqu'au bout d'après, non la nature, mais votre modèle, vous en serez toujours esclave, votre peinture sentira la servitude. La preuve du contraire est dans Raphaël, car il l'avait tellement domptée et l'avait si bien dans sa mémoire qu'au lieu qu'elle lui commandât, on dirait que c'est elle-même qui lui obéissait. Poussin avait coutume de dire que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile plutôt qu'en se fatiguant à les copier; oui, mais il faut que le peintre ait des yeux (3).

Comment résumer d'un mot tout cet enseignement? Il faut voir la nature à travers l'art antique et avec ce goût de la beauté qui était le propre de Raphaël. C'est une doctrine idéaliste, sans doute, mais robuste, et c'est aussi une manière de réalisme, mais qui ne veut voir que le beau. Courajod la définissait : « un naturalisme délicat ». On l'a encore définie : « la nature contrôlée par les maîtres les plus personnels et les moins enclins à l'académisme ». C'est, en effet, de cet académisme qu'il enseignait surtout l'horreur, et quand un malheureux élève y tombait, le mécontentement du professeur de réalisme se traduisait dans sa critique par l'expression méprisante : *votre bonhomme*, appliquée au dessin incriminé.

Dans une circonstance, le maître en donna lui-même un raccourci amusant. Comme on lui demandait, devant les chevaux épiques de son *Apothéose de Napoléon*, à l'Hôtel de Ville, quels coursiers il avait pris pour modèles, il répondit :

— Phidias et les chevaux d'omnibus (1).

Epris de naturalisme, Ingres, qui avait une si parfaite intelligence des Grecs, retrempait donc sans cesse sa vision aux sources vives de la nature. De cette conscience du plus honnête des artistes, les témoignages sont multiples. En 1827, pendant qu'il peint l'*Apothéose d'Homère*, il écrit à M. Marcotte :

Il est impossible jusqu'ici que l'on me trouve à Paris les ailes d'un pigeon dont j'ai le plus pressant besoin pour les ailes de la Victoire. Ma femme pense que vous avez un colombier..... J'ajoute qu'il me faut les ailes entières d'un pigeon blanc.

A l'encontre de certains aujourd'hui, il ne soupçonnait pas qu'il existe une petite opération, faisable après coup, et que l'on nomme idéalisation ou stylisation. Pour lui, comme pour les grands maîtres, l'idéalisation était directe et se confondait avec la perception première des objets. C'est quand il croyait copier la nature qu'il l'idéalisait. Ce réaliste convaincu était un idéaliste inconscient, ce qui est la bonne façon de l'être. Il se passait en lui un phénomène de déformation subjective, comme l'a expliqué Amaury Duval. Aussi se fâchait-il tout rouge quand on osait lui dire que ses tableaux n'étaient pas une exacte copie de la nature. L'anecdote du peintre Granger soutenant à Ingres, malgré ses dénégations, qu'il avait idéalisé la figure d'*Œdipe*, est significative à ce sujet.

Un dessin ainsi compris ne pouvait être que très expressif et très volontaire. A la correction photographique, d'essence bourgeoise, Ingres en substituait une autre de nature plus élevée. Un de ses aphorismes l'exprime à merveille :

Il n'y a pas de dessin correct ou incorrect;

(1) Cité par Balze.
(2) *Cahiers de Montauban.*
(3) *Ibid.*

(1) Cité par Jules Laurens.

il n'y a que du dessin beau ou laid, voilà tout (1).

C'est à Saint-Marc de Venise que j'ai pu vérifier le mieux cette assertion. Ceux qui ont vu l'intérieur si coloré de cette basilique, où des mosaïques romanes du XIIe siècle voisinent avec d'autres de facture récente, ont pu remarquer que ce ne sont pas les mosaïques modernes, pourtant plus naturelles et plus correctes, qui font le mieux. Au contraire, d'un rendu vulgaire, elles font mal en dépit de leur correction, tandis que les anciennes, d'un tracé tout fantaisiste, font bien, malgré leurs lignes inexactes. C'est que les mosaïques anciennes ont ce qui manque aux modernes, le style, le cachet. Elles sont plus artistes. Elles sont plus belles. « Il n'y a pas de dessin correct ou incorrect. Il n'y a que du dessin beau ou laid, voilà tout. »

Ingres, dans ces conditions, devait aimer la fresque. Comme ses grands ancêtres du quattrocento, c'est, en effet, de ce procédé héroïque et combien glorieux qu'il rêvait. Dans ses *Cahiers*, on trouve cette note :

Ne pouvant peindre à la fresque, il faut exécuter tous mes grands tableaux à la détrempe. Et puis du vernis à l'huile.



Phot. B. P.

FIG. 10. — INGRES : *Saint Ferdinand.*
(Vitrail de Neuilly.)

Une fois dans sa vie, il eut l'occasion d'exécuter une peinture véritablement murale. C'est à la grande salle du château de Dampierre, pour laquelle le duc de Luynes lui avait demandé, en 1839, deux grandes décorations. Il se mit courageusement à l'œuvre, comme l'attestent, en dehors de la muraille elle-même, de nombreuses lettres et d'innombrables et admirables études.

Il écrit le 2 octobre 1841 à Gilibert :

Je veux penser à Dampierre, y peindre sur des murs préparés d'or, de couleurs et de sculptures, sur deux grands cintres de vingt pieds de long, l'âge d'or et l'âge de fer. A fresque ou à l'huile? Je ne suis pas encore décidé.

Au même, le 20 juillet 1843 :

Quant à mon âge d'or, voici le court programme que j'ai imaginé. Un tas de beaux paresseux! J'ai pris l'âge d'or comme les anciens poètes l'ont imaginé. Les hommes de cette génération n'ont point connu la vieillesse. Ils vivaient longtemps et toujours beaux. Ils étaient bons, justes et s'aimaient. Ils n'avaient d'autre nourriture que les fruits de la terre. Astrée les visitait souvent..... et Saturne dans le ciel contemplait leur bonheur..... Moi donc, pour mettre toutes ces bonnes gens en scène, il me fallait bien

(1) Cité par JANMOT.

un petit brin d'action. Je l'ai trouvé dans un sentiment religieux..... Voilà les principales idées. J'ai en cire une maquette pour l'effet des ombres, et je compte près de 60 figures.

Peinte à l'huile sur l'enduit même du mur, cette vaste composition, dont Desgoffes avait exécuté le fond de paysage, promettait d'être le plus grand effort réalisé par Ingres. C'est le prélude, d'intention au moins, des larges visions élyséennes de Puvis de Chavannes. En 1850, après dix ans d'efforts, pendant lesquels il avait entrepris mille ouvrages, Ingres, irrité par les plaintes réitérées du duc de Luynes, rompait le contrat, laissant l'œuvre inachevée. C'était une résolution malhonnête. Elle est, dit-on, une tache, la seule dans la vie de l'artiste. Je propose une explication qui l'efface. Ne serait-ce pas que le peintre, chez qui l'enthousiasme du début s'affaiblissait et qui n'arrivait pas à la réalisation rêvée, s'est senti noyé dans son œuvre? Qu'on examine celle-ci. Les morceaux en sont admirables, certes, mais la composition d'ensemble est comme bouchée. Cet amas de corps et de nudités, tous au premier plan, détachés sur un rideau d'arbres, au milieu d'une clairière, forme un ensemble confus et comprimé. L'artiste n'a pu arriver à une arabesque lisible, à une distribution libre, parce qu'il ne voyait pas très bien son sujet. Ça manque d'air. A l'aise devant une figure isolée ou un thème modeste, Ingres, dépourvu d'imagination, n'avait pas ce qu'il fallait pour ordonner un vaste programme. Sa vision était restreinte, son inspiration courte. Il manquait de puissance créatrice. C'est le moins imaginatif des maîtres. Mais s'il s'est tant attardé à Dampierre, et s'il a finalement renoncé à son œuvre, n'est-ce pas plutôt par suite d'un découragement, que des plaintes méritées, qui l'irritaient, sont venues aigrir jusqu'à l'exaspération?

Il est remarquable que ce formateur hors de pair, de qui d'autres, moins géniaux, ont appris les lois de la grande composition, est demeuré simplement un peintre d'histoire, ainsi qu'il s'appelle lui-même avec emphase, et un épisodier. Ses élèves ont décoré la plupart des églises de Paris : il ne les accompagna jamais sur les échafaudages des voûtes. Ceux-ci cependant ne demandaient qu'à travailler sous sa direction, à la façon des anciennes équipes giottesques.

Dans ses lettres, on trouve la trace de plusieurs commandes qu'il déclina :

Il écrit à Gatteaux le 15 juin 1836 :

J'ai refusé de peindre la Madeleine; je refuserais encore, mais pas du tout pour les motifs que vous mettez en avant.

Déjà, le 13 mai 1825, il écrivait :

J'ai en commande une grande chapelle à peindre à fresque à Saint-Sulpice..... Si je veux aussi, j'aurai une autre chapelle à Notre-Dame et, par la suite, de grandes salles au Louvre.

Son refus, en 1847, de décorer Saint-Vincent de Paul, confié par suite à Flandrin, est plus connu.

Il en résulte que le grand initiateur n'a à son actif aucune décoration d'église. Tout ce qu'on peut citer de lui dans cet ordre d'idées, ce sont des vitraux.

Il existe à Neuilly, aux portes de Paris, une petite chapelle mortuaire, dédiée d'abord à saint Ferdinand et que l'on nomme aujourd'hui Notre-Dame de la Compassion. Elle rappelle l'endroit où mourut, en 1842, le malheureux duc d'Orléans, à la suite d'un accident de voiture. Les dix-sept vitraux que l'on y voit ont été exécutés par la manufacture de Sèvres, d'après les cartons d'Ingres (1). Ce sont des baies de modeste dimension que garnissent des figures isolées, dont la plupart sont des portraits de la famille royale. Les trois en forme de rose représentent la Foi, l'Espérance et la Charité. Dans les 14 autres sont figurés : saint Clément d'Alexandrie, sainte Rosalie,

(1) La peinture n'ayant pas tenu, la plupart ont dû être refaits après la guerre de 1870. Les cartons sont au Louvre.

saint Antoine de Padoue, saint Charles Borromée, saint Robert, saint Louis, saint Philippe, sainte Amélie, saint Ferdinand, sainte Hélène, saint Henri, saint François, sainte Adélaïde, saint Raphaël (fig. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10).

On retrouve dans tous le dessin souple, libre, à la fois si près et si distant de la nature, plein de style, mais sans recherche de stylisation, du maître. Les saintes, en particulier, sont charmantes de grâce et supérieures comme inspiration aux saints dont deux seulement, le saint Ferdinand et le saint Henri, peuvent rivaliser avec elles. La couleur seule fait défaut. Rien de ces rutilances de tons auxquelles se complaisait avec raison le moyen âge. Le triste soleil qui filtre à travers en ressort pâle comme à l'entrée, et ses rayons demeurés blancs ignorent l'éblouissante traînée d'émeraudes et de rubis qui s'échappe des verrières de Chartres.

Un ensemble à peu près pareil de vitraux existe à Dreux, dans la chapelle funéraire de la famille d'Orléans. On peut en juger d'après les cartons du Louvre.

Les exemples donnés par Ingres se réduisent donc à ceux-ci : l'*Auguste écoutant l'Enéide*, au Musée de Bruxelles, de 1819, simple de matière comme une fresque antique, malheureusement mutilé par l'artiste; l'*Apothéose d'Homère*, au Louvre; l'*Apothéose de Napoléon*, à l'Hôtel de Ville, brûlée en 1871; l'*Age d'or*, au château de Dampierre; *Jupiter et Thétis*, au Musée d'Aix. Il est vrai de dire que la préoccupation décorative se retrouve ailleurs, dans de simples portraits, comme celui de Mme *Rivière*, au Louvre. Le *Jupiter et Thétis*, peint en 1811, serait, en ce qui concerne l'artiste, le vrai point de départ de ce mouvement vers la grande décoration, mais, n'ayant pas été exposée, cette toile, que l'on ne vit que très tard à Paris, n'eut pas sur le public artiste, non plus que l'*Auguste*, l'influence reconnue plus haut à l'*Apothéose d'Homère* et à l'enseignement verbal du maître.

Même en dehors du domaine décoratif, l'œuvre religieux d'Ingres se réduit à peu de chose. Il comprend à peine une dizaine de tableaux : la *Vierge* de Mme Ingres; la *Vierge à l'Hostie;* la *Vierge* de l'empereur de Russie; la *Vierge* de Raymond Balze; la *Vierge* de M. de Pastoret; la *Vierge de l'Adoption;* la *Vierge aux Enfants;* le *Vœu de Louis XIII;* le *Martyre de saint Symphorien;* la *Tradition des Clefs; Jésus parmi les docteurs*. On ne peut guère y adjoindre la *Jeanne d'Arc* et le *Pie VII à la Chapelle Sixtine*, qui sont de simples tableaux d'histoire. Quant à la *Sainte Germaine de Pibrac*, elle est plutôt de ses élèves qu'il a tout juste dirigés.

Cette pénurie n'a rien pour nous étonner. De tempérament païen, Ingres se sentait porté vers un tout autre côté. Ses *Cahiers de Montauban* à eux seuls trahissent le peu de souci qu'il avait de la peinture religieuse : d'une centaine de passages où il note un sujet possible de tableau, pas un ne vise un thème chrétien.

Ingres a donc seulement enseigné, et c'est à ce titre qu'il figure en tête de cette étude. Son œuvre, ce sont ses élèves. Flandrin, Amaury Duval, Mottez, Lamothe, Janmot, Signol, Brémond, Timbal, Balze, Ziegler, Chassériau oseront ce qu'il n'a pas tenté. Aussi, reconnaissant en eux sa descendance, la seule qu'il ait eue, il les aima comme ses fils. Et sans doute à sa fierté de père se mêlait-il la joie de voir se dérouler sur les murs les vastes épopées dont il avait en vain rêvé l'enfantement.





II. ORSEL, PÉRIN ET ROGER



Orsel, Périn et Roger n'ont pas fréquenté l'atelier d'Ingres. Ils ne figurent point parmi ses élèves; mais, influencés par lui, par son œuvre, sinon par son enseignement, et procédant manifestement du même esprit, ils prennent place, au premier rang et à part, dans sa descendance artistique. Ce sont des ingristes que le maître a tout de même, mais de loin, façonnés.

Les deux plus anciens, Orsel et Périn, vont de pair, car un même travail, à la suite d'une intime amitié, les unit. Ils furent les premiers, au XIXe siècle, à qui échut l'honneur de décorer une église. Avant eux, je ne vois qu'Abel de Pujol et Vinchon, à Saint-Sulpice, en 1822, dans deux chapelles ornées chacune de deux fresques, simples tableaux sur mur, peints avec des ocres sans blancs de chaux, ce qui les rend lourdes et ternes, car tous les avantages de la fresque comme éclat, transparence et solidité, viennent du lait de chaux. Cette priorité fait d'eux des initiateurs au point de vue pratique; aussi leurs décorations à Notre-Dame de Lorette, postérieures de six ans seulement à l'*Apothéose d'Homère*, ont-elles une importance capitale pour l'histoire de notre art religieux (1).

D'origine lyonnaise, Victor Orsel fut successivement l'élève de Revoil à Lyon et de Guérin à Paris. Il passa sept années à Rome, de 1822 à 1829, pendant lesquelles il eut l'occasion de rencontrer l'Allemand Overbeck et son groupe des Nazaréens, dont nous aurons à reparler. Puis il rentra à Paris.

Originaire de Reims, Alphonse Périn se forma dans l'atelier de Guérin et suivit son maître à Rome en compagnie d'Orsel. Il y resta neuf ans. A son retour à Paris, il se lia plus que jamais avec son ancien camarade d'atelier, au point d'en devenir inséparable.

C'est alors, en 1832, que la Ville de Paris, par l'organe de M. de Bondy, préfet de la Seine, leur offrit à tous deux la décoration de Notre-Dame de Lorette.

Malgré les conditions défavorables de cette église, sans surfaces avantageuses et plongée dans une obscurité sépulcrale, les deux amis acceptèrent avec enthousiasme une commande qui allait leur permettre de réaliser le rêve le plus cher qu'ils eussent caressé en Italie, alors qu'ils reprenaient, à l'exemple d'Overbeck et à la suite d'Ingres, l'étude abandonnée des anciennes fresques.

La commande comprenait d'abord, en attendant le chœur, deux chapelles situées à l'extrémité des nefs latérales, de chaque côté du sanctuaire. Victor Orsel choisit celle de gauche, dite de la Vierge; Alphonse Périn se chargea de celle de droite, dite de l'Eucharistie.

Au point de vue architectural, les deux chapelles sont analogues. De plan carré, elles forment une travée voûtée en coupole. Celle-ci, établie sur pendentifs et percée au milieu d'un oculus, est supportée par quatre arcades, dont trois à jour et une aveugle reposant sur des piédroits.

Le parti adopté pour la décoration fut le suivant: sur le tympan de la paroi pleine, comme à une place d'honneur, le sujet maître; dans la coupole, aux pendentifs et sur les piliers, le commentaire de cette composition principale.

Orsel prit pour thème les litanies de la Vierge. Dans le tympan du mur du fond, il peignit donc celle dont il allait chanter

(1) *Œuvres diverses de V. Orsel*, par A. Périn, 1852. — *Notice sur A. Périn*, par M. Gosset, 1892.

les louanges, la *Mère du Sauveur*, entourée d'anges chanteurs et musiciens. Dans la coupole, qui est comme le ciel de la chapelle, il représenta les quatre attributions célestes de la Vierge : *Reine du ciel, Reine des martyrs, Reine des vierges, Reine des patriarches*. Sur les pendentifs qui font l'intervalle entre les piédroits et la coupole, il plaça les sujets où apparaît la puissance intermédiaire de la Madone : *Salut des malades, Consolatrice des affligés, Secours des chrétiens, Refuge des pécheurs*. Et, sur les piliers, il étagea les emblèmes mariaux : *Vase d'élection, Porte du ciel, Étoile du matin, Tour de David, Rose mystique, Miroir de justice, Vierge puissante, Arche d'alliance, Maison d'or, Siège de la sagesse*. Dix-huit figures de confesseurs et quatre d'anges les encadrent; quatre autres figures, empruntées à l'Ancien Testament (les grands prophètes), s'étagent à droite et à gauche de la porte; et quatre anges garnissent le dessous de la corniche cintrée au-dessus de la Vierge. Simplement écrits sur des cartouches, les autres titres sous lesquels nous invoquons la Madone dans ses litanies se lisent sur l'intrados des arcs et au-dessus de la porte (fig. 11, 12, 13).



Phot. B. P.

FIG. 11. — ORSEL : *Salut des Infirmes.*
(Notre-Dame de Lorette, 1833.)

Comme on le voit, c'est très raisonné, très ingénieux, très mystique. Dans le choix des couleurs, mêmes préoccupations de logique surnaturelle. Les saints des piliers se détachent sur un fond noir ou paraissant tel. Les scènes des pendentifs ont des fonds bleus. Les panneaux de la coupole sont à fonds d'or. C'est donc une harmonie sombre et triste à la base, qui s'allège et s'éclaire en montant, jusqu'à



Phot. B. P.

FIG. 12. — VICTOR ORSEL : *Mater Salvatoris.*
(Notre-Dame de Lorette.)

ce qu'elle s'irradie dans l'air, tout comme la vie du chrétien elle-même.

Sur la face médiane des piliers, les emblèmes mariaux forment des camaïeux blancs alternant avec des camaïeux rouges, où l'on retrouve comme un souvenir des Loges de Raphaël au Vatican, dont les pilastres paraissent ornés de camées antiques enchâssés dans le mur. La partie ornementale, d'intention neuve, y est très développée.

L'effet général de cette chapelle est très pieux. C'est de la vraie peinture religieuse aux colorations pures et aux gestes mesurés. Le dessin a de l'ampleur et du style. Il est d'un homme qui a pratiqué les gravures précises de Marc-Antoine d'après Raphaël et qui aime les Grecs. Cette préoccupation de la ligne parfaite, renouvelée des anciens vases, avec une recherche du sentiment de l'an-



Phot. B .P.

Fig. 13. — Orsel. (Pilier de Notre-Dame de Lorette.)

tique, en est même la caractéristique. C'est ce que Orsel appelait, d'une expression qu'on a répétée depuis : *baptiser l'art grec.*

De cette intention on s'aperçoit surtout au tympan que la *Mère du Sauveur* et les célestes musiciens remplissent de leurs formes majestueuses. Orsel y a grécisé ou mieux romanisé le plus qu'il a pu. Le caractère gréco-romain de cette Vierge est frappant, et des belles draperies la bonne qualité de style est indéniable. Notre-Dame de Fourvière possède à l'entrée une Madone du même artiste qui n'est pas sans rapport avec celle-ci. C'est le *tableau du Vœu* commandé par la ville de Lyon après le choléra de 1832. Plus encore que la Vierge lyonnaise, la Vierge de Lorette affirme sa volonté de baptiseur. C'est une œuvre belle et d'une vraie grandeur, tellement qu'on ne voit cette composition, pourtant petite, qu'à une grande échelle.

Le baptême de la forme païenne dont rêvait Orsel, en la pénétrant de sentiment chrétien pour lui faire exprimer les vertus et les mystères qu'elle ignora, est-il désirable?..... On peut se le demander



Phot. B. P.

Fig. 14. — Périn : *La Cène.*
(Notre-Dame de Lorette.)

tout d'abord. Le lien entre l'émotion d'art et la forme qui la cristallise est trop intime pour qu'à deux sources d'inspiration aussi opposées que la fable païenne et le dogme chrétien ne correspondent pas deux systèmes plastiques différents. C'est ce qu'a pensé le moyen âge. Les confondre au lieu de les différencier, c'est s'exposer à briser le rapport qui unit la forme à la pensée qui la fait naître.

Mais cette union du beau canonique et du beau expressif, éternel tourment des artistes toujours insatisfaits, est-elle donc nouvelle et ne l'a-t-on jamais tentée, sinon résolue, avant Orsel? Le mosaïste inconnu, qui, à Sainte-Pudentienne de Rome, assit sur les coussins de pourpre d'un trône incrusté de pierreries le Christ bénissant entre les douze apôtres, fit-il autre chose, dans cette magnifique page digne du plus bel art romain, que baptiser l'art antique? Il faut avoir vu briller, au fond de la petite abside romaine, ce Christ tout or pour en apprécier l'incomparable majesté et la douceur infinie. On n'est jamais allé plus loin que cette œuvre constantinienne. Et la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël et la *Création* de Michel-Ange au plafond de la Sixtine, est-ce donc autre chose que le bap-

tême de l'art grec?

Styliste appréciable, ornemaniste inventif, technicien assuré, Orsel a tenté, lui aussi, l'impossible aventure. Ses petits panneaux, peints à la cire sur le mur même, témoignent au moins de la pureté de son goût. Mort trop tôt, il ne put en exécuter qu'une partie, laissant pour le reste des dessins suffisants qui permirent à Périn de terminer l'œuvre commencée.

Dans la chapelle en face, Alphonse Périn s'arrêta au programme suivant. Au fond, au-dessus de la porte d'entrée, il plaça la *Cène*, institution de l'Eucharistie, et il conçut le reste comme un commentaire de cette pensée : « La pratique des vertus enseignées par le Christ rend l'homme digne du sacrement eucharistique, lequel est, comme le chante l'Église, mort pour les méchants, vie pour les bons. » Dans les quatre sections de la coupole, il représenta donc : le *Christ Vie pour les bons*, le *Christ Mort pour les méchants*, *Saint Pierre entre saint Jean et saint Matthieu*, *Saint Paul entre saint Marc et saint Luc*. Sur les pendentifs, il peignit : la *Naissance du Christ*, le *Christ guérissant les aveugles*, le *Christ couronné d'épines*, le *Christ au tombeau*. Tout le long des piédroits, il étagea une série de scènes chrétiennes représentant les quatre grandes vertus chrétiennes : la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*, la *Force*. A chaque vertu un pilier est consacré. Pour la première, on a : l'*ablution du prêtre*, le *baiser du diacre*, la *consécration*. Pour la seconde : *la veuve et l'orphelin*, le *captif*, la *communion*. Pour la troisième : l'*ensevelissement des morts*, le *pardon des offenses*, le *pèlerin*, l'*aumône*. Pour la quatrième : la *confession*, le *mépris des richesses*, le *martyre*.

Je renonce à montrer, comme le fait M. Gosset, le lien étroit qui, dans la pensée de l'auteur, unissait tout cela dans son esprit. Mieux vaut en savourer l'ingénuité de sentiment et le charme de dessin, qui sont exquis.

Cette liste n'épuise pas les richesses iconographiques de cette pourtant minuscule chapelle. Il restait

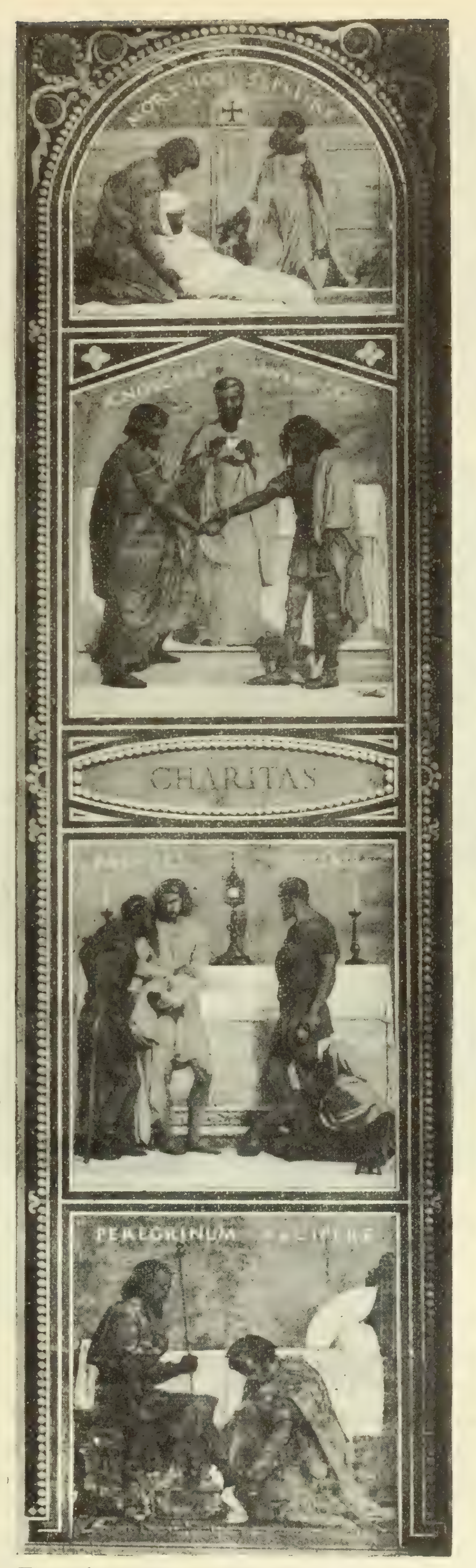


FIG. 15. — PÉRIN. (Pilier à N.-D. de Lorette.)



Phot. B. P.

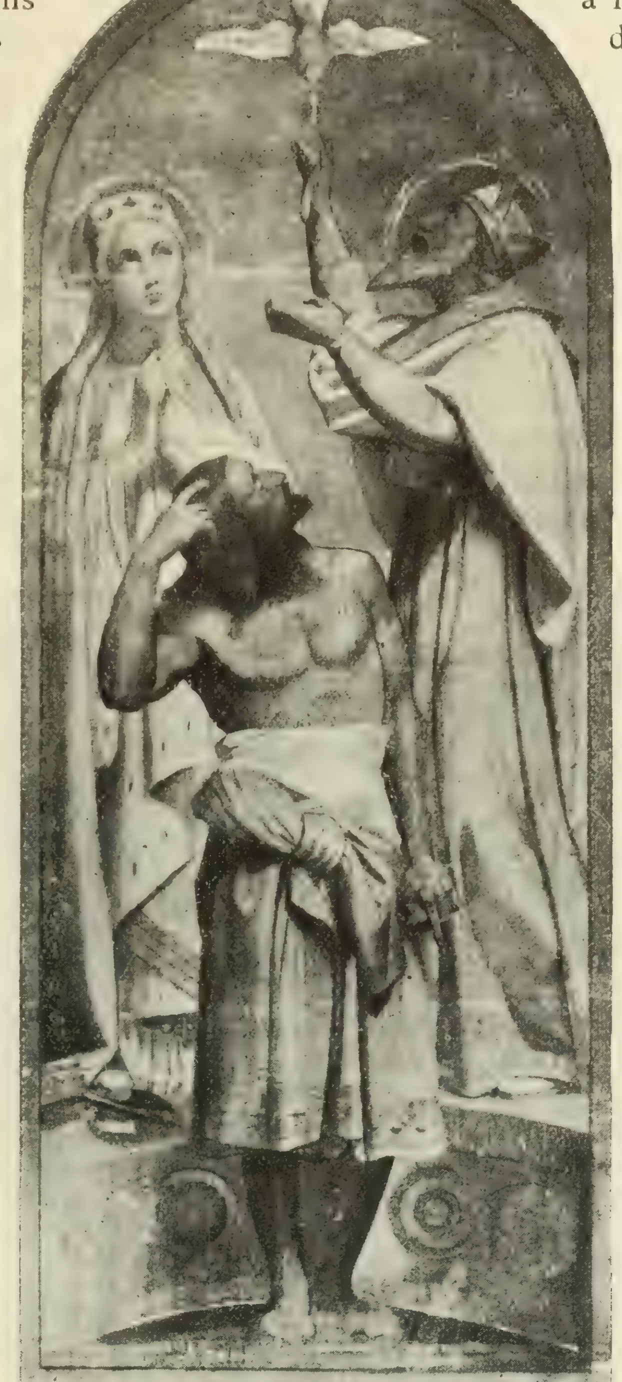
Fig. 16. — A. Périn : *Le Christ guérissant.*
(Notre-Dame de Lorette.)

à peindre les montants de la porte et les revers des piédroits. Six compositions encadrent l'entrée de la sacristie : *Job*, la *Confusion de Satan*, l'*Arbre de vie*, le *Pommier au serpent*, l'*Archange remettant son épée au fourreau*, la *Porte du ciel*. Sur l'épaisseur des piliers, sous les titres : *oratio*, *studium*, *laus Dei*, *dilectio*, on voit : un enfant priant les mains jointes, saint Jérôme étudiant les Saintes Écritures, un soldat symbolisant la vigilance, une femme liant un faisceau, un maître délivrant son esclave et les cinq parties du monde. Le blé des gerbes et les rameaux de la vigne, unis aux branches de l'olivier et aux palmes vertes, garnissent les intervalles de ces petits sujets, encadrant des versets

de psaumes et des répons du *Gloria*. Grande dans sa petitesse, cette œuvre considérable comprend trente-cinq compositions. Plus riche en personnages que celle d'Orsel, elle fait une moins grande part à l'ornementation (fig. 14, 15, 16).

Comme elle en avait inspiré la trame, une pensée mystique en dicta les couleurs. Sur les piédroits, les fonds verts rappellent l'espérance qui naît des bonnes œuvres. Aux pendentifs, les fonds rouges évoquent le sang rédempteur du Christ et des martyrs. Dans la coupole, le fond or est l'image du ciel. Mais, symbolique d'intention, cette coloration est d'un parfait harmoniste qui, mettant à la base des tons froids et sombres, a noyé le sommet dans la chaude atmosphère de l'or qui est la lumière même.

L'étroitesse des espaces dont il disposait força l'artiste à adopter une échelle différente pour les piliers et la coupole. Dans celle-ci seulement, la grandeur des personnages est nature. Partout ailleurs, elle est réduite au quart. Il ne faudrait pas mesurer l'estime qu'elle mérite à son exiguïté, car on serait injuste envers cette œuvre qui, autant que celle d'Orsel, commande l'admiration.



Phot. B. P.

FIG. 17. — ROGER : *Baptême de Clovis.*
(Notre-Dame de Lorette.)

Le procédé employé, ici comme, à la chapelle des Litanies, est celui de la peinture à la cire, qui a l'avantage momentané d'une matité harmonieuse. Contrariés par les luisants et le miroitement de la peinture à l'huile, Orsel et Périn, qui n'osaient s'attaquer à la fresque, crurent avoir trouvé le procédé idéal. Les boursouflures qui ruinent en partie leur œuvre montrent qu'avec un ingrédient résineux le chauffage de nos églises amène sur les parois peintes un travail chimique redoutable. C'est à brève échéance la mort certaine. Heureusement, un album gravé en garde pour la postérité de bonnes traductions en lithographie.

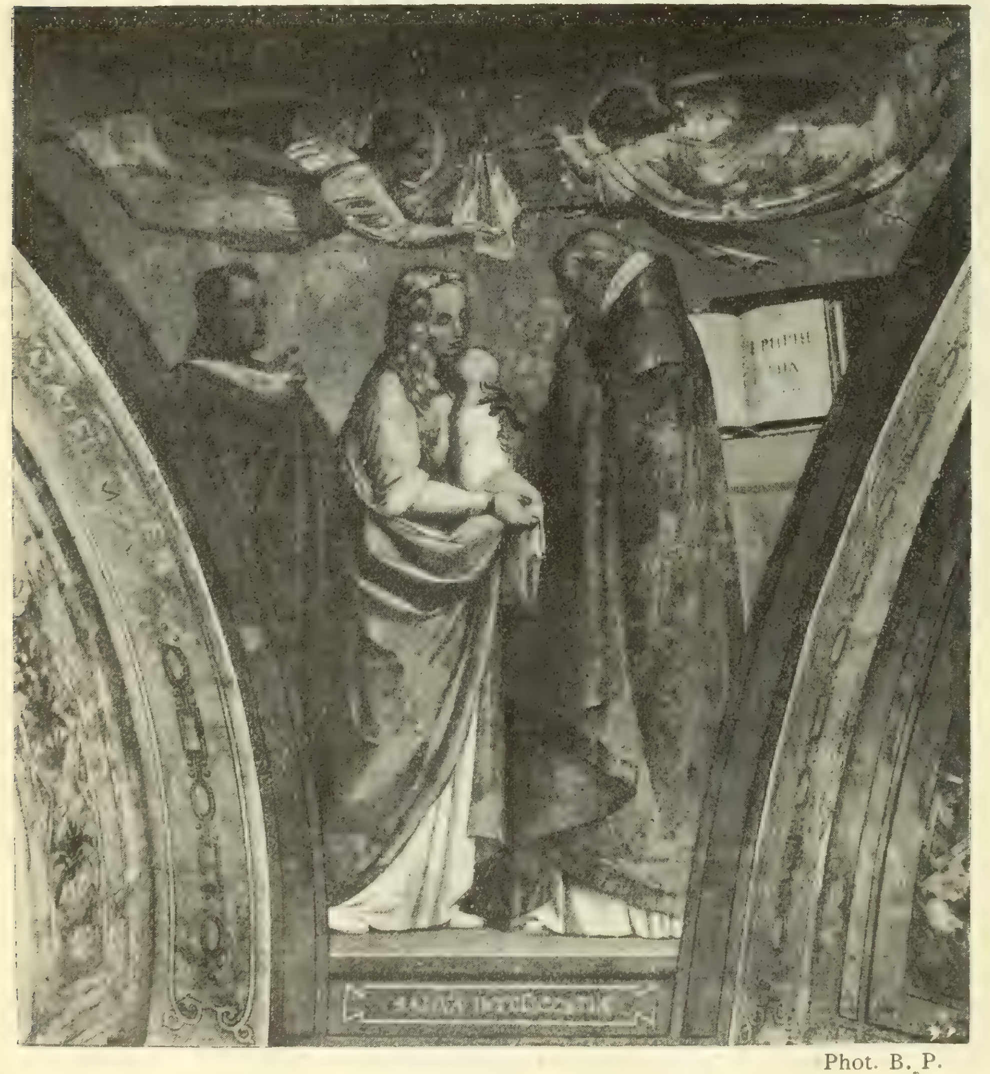
Très jolies comme couleur, les compositions de Périn valent surtout par le dessin. Sa *Cène*, dessinée en profondeur, avec le Christ debout, est d'un tracé très intéressant et d'un grand caractère. On l'a surnommé l'Overbeck français. Mais le peintre rémois a plus de science que le dessinateur allemand, et il ne le lui cède en rien comme sentiment. Surtout, il n'y a pas chez lui cet abus des formules qui

est si fatigant chez l'artiste d'outre-Rhin.

Orsel et Périn resteront comme un premier exemple de cet art probe qu'Ingres voulait implanter partout et qu'eux appliquèrent à nos églises. Leurs dessins originaux et leurs maquettes, qu'il nous a été permis de voir chez M. le curé de Notre-Dame de Lorette et chez M. Alphonse Gosset, ont une précision à laquelle nous ne sommes plus habitués. Les peintres étaient alors de consciencieux traceurs de lignes. Un jour peut-être, la vogue revenant aux classiques, les recherchera-t-on comme on recherche actuellement les croquis du XVIIIe siècle.

Des deux, si l'on voulait fixer un ordre, c'est Orsel qu'il faudrait mettre en avant, car il a plus de style que Périn, qui fut surtout un dessinateur soigneux et correct. Mais aux qualités de style d'Orsel Périn peut opposer celles de pittoresque dont il a fait partout preuve, particulièrement aux piliers où des scènes s'étagent les unes au-dessus des autres si curieusement. Tel de ces petits panneaux, par exemple la *consécration* ou le *pèlerin*, est un modèle d'invention et d'arrangement. Et l'on pense en les voyant à quelque ouvrage de luxe dont les hors-texte en couleurs seraient ici collés sur les murs.

Après avoir peiné dix-sept ans à Notre-Dame de Lorette, de 1833 à 1850, Alphonse Périn, hautement louangé par les meilleurs critiques d'alors, Gustave Planche et F. Lenormant dans le *Correspondant*, Vitet dans la *Revue des Deux Mondes*, Lavergne dans l'*Univers*, Delécluze dans les *Débats*, Théophile Gautier dans le *Moniteur universel*, se vit retirer, à la suite d'un désaccord survenu entre lui et la direction ecclésiastique, la décoration du chœur qui lui était primitivement réservée ainsi qu'à Orsel. On ne peut que le regretter quand on voit ce qu'on y a fait depuis : les deux chromos de Drolling et de Heim sur les côtés, la farandole angélique de Delorme dans la calotte de l'abside, et les archéologiques silhouettes de Picot au fond du sanctuaire, celles-là de 1836, exemple de cet archaïsme rétrograde que con-



Phot. B. P.

FIG. 18. — ROGER : *Le Baptême.*
(Notre-Dame de Lorette.)

damnait la doctrine d'Ingres. Il a manqué aux deux amis, pour créer un ensemble digne d'eux, de disposer d'une pareille place, mais il faut bien dire aussi que leurs lenteurs furent inexplicables. Qu'il leur ait fallu dix-sept ans pour une chapelle, voilà ce qu'on n'arrive pas à comprendre, et sans doute la brouille vint-elle de là.

Leur œuvre à Notre-Dame de Lorette, par la faute de l'architecte qui ne sut pas éclairer ces chapelles, est et demeure invisible. L'ombre portée d'une énorme corniche recouvre aux trois quarts la *Vierge* d'Orsel et la *Cène* de Périn. On peut à peine en deviner le sujet. Les coupoles sont un trou noir dont l'oculus aveuglant empêche de pénétrer les ténèbres. De leur beauté ensevelie je n'ai eu que la vision rapide qu'en donne l'éclair du magnésium, et je ne l'ai pleinement appréciée que sur la photographie.

Dans cette même église, il est une troisième chapelle qui mérite d'arrêter l'attention du visiteur. C'est celle des fonts baptismaux, que l'on trouve en entrant. Elle a été décorée vers 1840 par Eugène Roger, élève de Gros.

Sur les quatre piliers, le peintre a représenté : le *baptême de l'eunuque de Candace* par l'apôtre saint Philippe; le *baptême de Constantin* par le pape saint Sylvestre; le *baptême de Clovis* par saint Remi; le *baptême d'un Péruvien* par saint François Solano.

Les pendentifs de la coupole retracent la liturgie du baptême. C'est la partie la plus gracieuse de cet ensemble décoratif. On y voit le prêtre exorcisant, oignant, bénissant, attouchant le nouveau-né conformément au rituel, et des textes latins précisent le sens de ces quatre moments de la cérémonie : *exorcismus. saliva intelligentiæ, chrismatio innocentiæ, sal sapientiæ.*

Les figures de la coupole sont en rapport avec ces quatre scènes. Elles personnifient l'Ange gardien, l'Intelligence, l'Innocence, la Sagesse (fig. 17, 18).

Ajoutez à cela : une représentation du baptême proprement dit (*baptismus aquæ*) au-dessus de la porte, deux figures symboliques : la Foi et l'Humilité, un Baptême du Christ entre Adam et Eve, et un Couronnement de la Vierge dans le renfoncement des fonts baptismaux, et vous aurez une idée de cette petite chapelle, simple travée de collatéral flanquée d'une absidiole.

Placée près de l'entrée, ne servant guère que de passage pour les allants et venants, elle demeure inaperçue. Bien peu nombreux sont ceux qui s'arrêtent à la considérer, et les éraflures faites par les échelles prouvent que les sacristains n'ont plus pour elle aucune considération. Elle mérite pourtant mieux que cette indifférence.

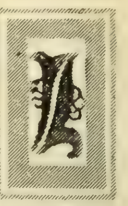
Par un temps très clair, on en appréciera le charme ingénu et la grâce naïve. C'est d'un artiste frêle mais délicat, que l'art d'Orsel et de Périn a influencé. Si le style en est absent, on ne peut lui méconnaître un certain sentiment.

Le même a décoré plus tard de douze médaillons la voûte du chœur de l'église Saint-Roch. L'insignifiance en est telle, qu'on regrette pour lui qu'il ne s'en soit pas tenu à sa première œuvre, celle de Notre-Dame de Lorette.





III. LES ÉLÈVES D'INGRES



Les élèves d'Ingres ont déjà été l'objet, il y a onze ans, d'un article de M. Maurice Denis sous forme de notices courtes, mais substantielles (1). Sauf pour quelques morceaux de choix, l'auteur, plus préoccupé de juger que de décrire, y bornait l'indication des œuvres à la désignation des lieux, et regrettait leur disparition prochaine sans qu'aucune reproduction en garde le souvenir. C'est en cela qu'il peut être complété. J'apporte ci dans ce but, avec des photographies, une énumération détaillée de ces peintures oubliées.

Comme date, celles-ci s'échelonnent sur la période qui va de 1840 à 1866. Les peintures de Timbal à l'église de la Sorbonne et celles de Signol à Saint-Sulpice sont les seules qui soient postérieures à 1870. Elles sont dues, pour la plupart, à l'initiative de Baltard, prix de Rome d'architecture en 1833, qui, devenu inspecteur des Beaux-Arts, entreprit la décoration des églises de Paris.

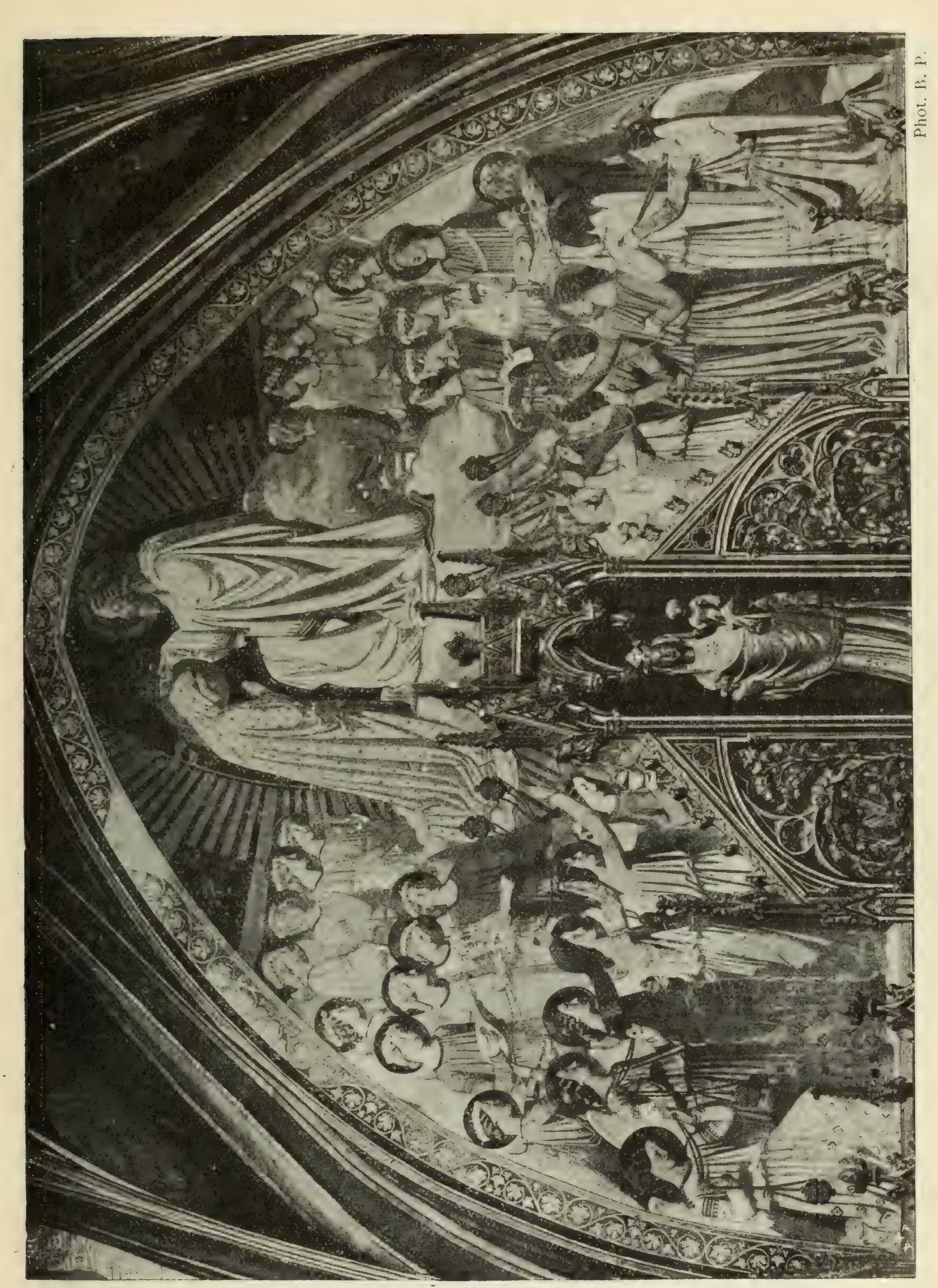
De leur nombre, j'ai exclu délibérément l'œuvre de Flandrin et celui de Chassériau. Le premier est trop considérable pour qu'on ne lui fasse pas l'honneur d'un chapitre particulier. Le second, chaînon de transition entre Ingres et Puvis de Chavannes, et très influencé par Delacroix, s'élimine du groupe par son caractère même. Il convient, en le classant à part, d'en souligner l'importance au point de vue évolutif. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne sont oubliés comme ceux dont il va être question. Chassériau a encore ses admirateurs et déjà ses historiens; et pour Flandrin, privilégié comme emplacement, la piété filiale de celui qui le continue en assure la pérennité en de belles photographies.

Les peintures décoratives des autres élèves d'Ingres n'excitent pas la même curiosité. Nul dévot ne songe à leur rendre visite. Au fond des chapelles obscures où elles achèvent de s'effriter sous l'action du salpêtre et de l'humidité, qui s'inquiète d'en déchiffrer la signature et d'en démêler le sujet? C'est donc une bonne œuvre que de les sauver de l'oubli. Le talent qu'ils y dépensèrent est assez grand, leur part d'influence sur ce qui s'est fait depuis assez reconnu, pour mériter que le pèlerin d'art s'y arrête. Nous ferons ici ce pèlerinage, non en allant d'une église à l'autre comme j'ai dû le faire moi-même, mais en examinant séparément l'œuvre religieux entier de chacun de ces artistes.

I. — Amaury Duval.

Amaury Duval se place naturellement en tête. Il fut le premier élève d'Ingres, le fondateur, pourrait-on dire, de son atelier où il voisina dès le mois de novembre 1825 avec deux Allemands, un Brésilien et un Belge, en attendant les vrais élèves, les fils que le maître attendait. Théoricien subtil et conteur délicieux, c'est à lui que nous devons de connaître exactement la doctrine d'Ingres et la vie intime de son *École de dessin*. Ses peintures d'église comprennent trois groupes : la décoration de la chapelle de la Vierge ou des caté-

(1) « Les élèves d'Ingres », par Maurice Denis, dans l'*Occident*, août 1902. Ces notices se retrouvent dans *Théories* du même auteur. Elles ont été complétées par un article de M. Besnard sur *Brémond*, oublié, dans l'*Occident*, décembre 1902. M. Alphonse Germain a consacré à *Janmot* un chapitre de son livre : *les Artistes lyonnais*. Le *Dictionnaire des peintres* en cours de publication a quelques lignes de renseignements sur chacun d'eux.



Phot. B. P.

FIG. 19. — AMAURY DUVAL : *Le Couronnement de la Vierge.* (Saint-Germain l'Auxerrois, 1840.)

chismes à Saint-Germain l'Auxerrois en 1840 ; celle de la chapelle Sainte-Philomène à Saint-Merry en 1841 ; et celle de l'église de Saint-Germain-en-Laye de 1848 à 1853. On peut y joindre les vitraux du transept de Sainte-Clotilde : douze verrières représentant le Christ, la Vierge, Moïse et des anges.

A Saint-Germain l'Auxerrois, un *Couronnement de la Vierge* occupe tout le mur du fond au-dessus de l'autel. Quatre figures isolées, saint Jean, saint Joachim,

sainte Anne, saint Joseph, d'un beau caractère, servent de base à cette grande composition tracée, par suite de l'autel et de la voûte, en forme d'arc. Trois rangées d'anges multicolores au front couronné de roses, un peu pareils aux ingénues des anciennes romances, s'y étagent l'une au-dessus de l'autre jusqu'au haut où le Christ et la Vierge forment une tache blanche (fig. 19). Dans la voûte, quatre anges au corps allongé d'ondines ou de vierges romantiques garnissent les quatre voutains. A droite, sur un tympan isolé, une petite *Assomption*. Les apôtres étonnés regardent le tombeau vide, tandis qu'un ange volant dans le ciel leur montre le mystère peint sur le grand mur d'à côté.

C'est très joli, un peu sentimental et bien 1830. Au premier abord, cela plaît infiniment par son bel aspect décoratif et sa distinction. On ne s'aperçoit qu'après que la draperie du Christ trop plissée est en zinc, que cela pèche par monotonie, et l'on est gêné dans son admiration par les souvenirs que cela réveille. Amaury Duval s'y révèle grand décorateur à la manière des giottesques dont il a vu les immenses fresques en Italie, au Campo Santo de Pise, surtout à la chapelle des Espagnols de Florence, et l'on sent qu'il s'en est souvenu, trop. L'obsession de Fra Angelico lui a enlevé toute personnalité. Le terrible M. Ingres avait bien raison quand il rabrouait le jeune Amaury pour son « amour exagéré des gothiques ».

A Saint-Merry, deux murs placés vis-à-vis retracent la vie de sainte Philomène. A droite, l'empereur Dioclétien tend une couronne à la sainte qui, à genoux entre le billot du bourreau et l'autel des idoles, préfère la mort à l'abandon de sa foi. Au-dessus, le Christ entouré d'anges reçoit la Sainte dans son paradis. A gauche, la Sainte, que les païens du haut d'un pont ont jetée dans le fleuve, est portée en l'air par deux anges devant une foule émue d'admiration (fig. 20). Au-dessus, la Vierge fait accueil à la Sainte au milieu d'un cercle d'anges. Un tableau d'autel complète cet ensemble mural. On y voit sainte Philomène dans sa prison secourue par deux anges qui lui versent un baume réconfortant.

La scène du pont est d'une fraîcheur délicieuse. Elle est avec le tableau d'autel ce qu'il convient de retenir. Le reste n'a pas les mêmes qualités, mais a les mêmes défauts. Que manque-t-il donc à ce dessin de quattrocentiste attardé, à ces formes grêles et à ces harmonies pâles de blanc et de bleu? Il manque la forte sève de réalisme qu'Ingres mettait dans toutes ses œuvres et ce souci de faire nature qu'il enseignait incessamment. C'est dire qu'il manque l'essentiel de la doctrine d'Ingres, et que de ses qualités maîtresses nous avons seulement ici un agréable fantôme. Au lieu de la bonne santé des formes prises à la source même de la vie, et que prônait le maître, l'élève a préféré l'élégance d'une vision faussée par ses souvenirs d'Italie. Devant cette erreur du disciple qui fait fausse route, le cri de Baudelaire rendant compte du Salon de 1846 revient à l'esprit : « Ce n'est pourtant pas ainsi, il faut le répéter sans cesse, que M. Ingres comprend les choses, le grand maître! » Or, ce disciple est celui qui a le mieux compris théoriquement l'enseignement d'Ingres. Formez donc des élèves!

A Saint-Germain-en-Laye, Amaury Duval a décoré presque toute l'église : abside, chœur, nef, chapelle de la Vierge, chapelle Saint-Georges, déambulatoire. Le reste n'est pas de lui. Dans la calotte de l'abside, le Christ assis, les bras ouverts, et qu'entourent quatre anges porteurs de palmes, trône au milieu d'un cercle de dix-huit saints. Le chœur est orné de deux anges sur chacun des deux arcs triomphaux et des quatre évangélistes sur le mur de la travée. Dans la nef, six grands panneaux occupent au-dessus de la colonnade l'espace intermédiaire des fenêtres. Sous les titres : *Verbum, Charitas, Humilitas, Merces, Misericordia, Redemptio*, ils représentent : le sermon sur la mon-



Phot. B. P.

Fig. 20. — Amaury Duval : *Sainte Philomène portée par les anges.*
(Saint-Merry, 1841.)

tagne; l'arrivée du bon Samaritain et du blessé à l'hôtellerie; le festin du père de famille; le maître de la vigne et les ouvriers de la dernière heure; le retour de l'enfant prodigue; le Calvaire (fig. 21). Douze figures isolées placées dans les entre-colonnements les accompagnent et les expliquent. C'est ainsi que le Bon Pasteur voisine avec l'Enfant Prodigue et le Bon Larron avec le Christ en croix. Dans les autres parties de l'église sont un saint Georges à cheval, une Vierge, des bustes d'apôtres.

Après les églises peintes par Flandrin, c'est une des décorations religieuses les plus importantes que nous ayons en France pour la période moderne. A l'abside, nous retrouvons le « gothique » que Baudelaire raillait d'archaïser avec tant de distinction, une distinction de mijaurée qui redoute les belles couleurs et les formes saines. Si le dessin est joli, la coloration est franchement laide. Mais dans la nef c'est un artiste nouveau qui se révèle. Amaury Duval a pris le parti de faire

noble et d'éteindre son coloris. Tous les tons sont délavés et les silhouettes, architecturales, s'entourent de belles draperies. C'est presque du Flandrin. L'élève va-t-il enfin comprendre le maître? Hélas! la réussite n'est qu'à demi, gâtée par la froideur et l'absence de vie. Comme la science théologique qui ne peut nous rendre meilleurs sans la grâce divine, la doctrine d'art est inefficace sans le génie; et c'est le génie, le génie d'Ingres, qui manquait à Amaury Duval. L'art est une chose incommunicable.

Toutes ces peintures, à Saint-Germain l'Auxerrois, à Saint-Merry, à Saint-Germain-en-Laye, ont été exécutées à fresque, c'est-à-dire sur l'enduit encore frais du mur. Les premières sont bien conservées : les autres sont très détériorées. A Saint-Merry, des soins récents, consistant à perforer le mur de trous qui l'assainissent en l'aérant, font espérer une conservation relative et momentanée. Le climat parisien avec ses brouillards et son humidité ne paraît pas favorable à la fresque.

Ce mot de fresque a été si souvent employé inexactement, même dans les livres d'art, dans le sens général de peinture murale, alors qu'il s'agit de toiles marouflées et peintes à l'huile, qu'il me faut bien insister sur son sens rigoureux. Tout le long de ce travail, il sera, ainsi que les expressions similaires, pris, au pied de la lettre.

II. — Victor Mottez.

Victor Mottez dans l'atelier d'Ingres était surnommé le fort Mottez. C'est le plus habile fresquiste du groupe, en même temps que le plus savant dessinateur; aussi les autres avaient-ils recours à lui pour leurs travaux de peinture murale. Il a traduit le *Libro del Arte* de Cennino Cennini, où la science oubliée des fresquistes du XIVe siècle se trouve consignée, et l'a fait suivre d'un appendice, fruit de son expérience, qui en montre l'emploi avec nos couleurs actuelles. Tout le livre est à lire si l'on veut savoir : comment se préparent la chaux et le crépi; la manière de s'y prendre pour le décalqué; de quelle façon le fresquiste actuel doit composer sa palette, car il y a des couleurs qui tiennent et d'autres qui ne tiennent pas; comment se font les mélanges des tons entre eux et des tons avec le blanc de chaux; le procédé à suivre pour peindre, c'est-à-dire pour modeler, glacer et accentuer; la méthode à employer suivant les cas et qui est ou de peindre en pleine pâte ou de peindre par hachures; enfin comment, quand on a des surprises faute d'expérience, se font les retouches à *tempera*, autrement dit à la colle d'œuf, retouches interdites dans la vraie peinture à *buon fresco* et dont l'abus, entre parenthèses, rend impossible le nettoyage du *Jugement dernier* à la Sixtine. Il est à lire aussi si l'on veut simplement savoir combien est héroïque ce beau métier de fresquiste, « le plus doux, le plus délicieux qui soit », dit Cennino Cennini, et que Michel-Ange jugeait seul digne de lui (1).

L'œuvre décoratif de Victor Mottez est en trois endroits : à Saint-Germain l'Auxerrois, sous le porche et devant l'ancienne sacristie; à Saint-Sulpice, dans la chapelle Saint-Martin; à Saint-Séverin, dans la chapelle de Saint-François de Sales.

A Saint-Germain l'Auxerrois, le mur occupé par ses fresques et que coupe une porte forme trois panneaux : saint Martin à cheval donnant au mendiant la moitié de son manteau (fig. 22); le Christ et la Vierge assis, ayant chacun devant eux un personnage à genoux, symbole de la charité et de l'aumône; saint Germain et saint Martin sur un trône au pied duquel sont agenouillés deux groupes de fidèles. Ce troisième panneau représente, paraît-il, la consécration de l'église à ses deux patrons. Date : 1846.

La décoration du porche, plus impor-

(1) Ce livre, devenu introuvable, vient d'être réédité par l'*Occident*.

tante, comprenait sept compositions; mais, hélas! le temps l'a ruinée. On devine encore, pour combien de temps? sur le tympan central Dieu le Père tenant dans ses bras le Christ crucifié devant une rangée de saints; sur les deux murs voisins le *Sermon sur la montagne* et la *Mission des apôtres;* sur les tympans latéraux la *Pentecôte* et *Jésus au milieu des docteurs;* au-dessus d'un des deux arcs transversaux une *Vierge* entourée d'anges. Tout cela s'écaille et tombe par plaques;



Phot. B. P.

FIG. 21. — AMAURY DUVAL : *Le Calvaire.*
(Saint-Germain-en-Laye, 1853.)

des visiteurs les prennent pour des restes gothiques (1).

Dans les *Eclaircissements* du livre cité plus haut, Mottez explique lui-même pourquoi ses fresques ont tant souffert; mais il est à croire que celles du porche tout au moins auraient péri sans cela. Si les fresques du Campo Santo de Pise sont mangées par l'air marin depuis que la vitrerie du cloître en est absente, que dire de nos climats meurtriers où l'abri d'un

(1) Dans la séance du 10 janvier 1913 de la Société de l'Histoire de l'Art français, M. Rosenthal a présenté quatre photographies de cette décoration dont deux avaient été publiées par la *Revue de l'Art ancien et moderne,* octobre 1912. Renseignements pris auprès de M. H. Mottez, il s'agit, non de photographies directes, mais de reconstitutions faites par l'artiste.

porche paraît bien insuffisant pour protéger une peinture quelle qu'elle soit?

Le parti pris adopté n'est pas le même dans ces deux groupes de fresques. Il est à fond d'or au porche. Il est entièrement pictural à l'intérieur. C'est très personnel comme composition et comme dessin. Puvis de Chavannes a dû s'y arrêter en méditant, alors que sa vision plastique prenait corps dans son esprit; car c'est ici que l'on voit le plus ce que le grand moderne doit à cette génération de précurseurs.

A Saint-Sulpice, deux panneaux remplissent les deux parois de la chapelle. A gauche, saint Martin descendu de cheval fend son manteau de son épée pour en donner la moitié au pauvre. Un char et quelques femmes achèvent de meubler la scène qui se passe dans un paysage de neige. Au-dessus, le Christ se revêt du lambeau de tunique si généreusement donné. A droite, saint Martin à genoux ressuscite un mort couché dans sa bière. Devant la foule apeurée, le cadavre se soulève à demi, rappelé à la vie par le thaumaturge. Comme cadre, la colonnade d'un péristyle d'église. En haut, deux anges rouges déroulent une banderole (fig. 23). C'est daté de 1862.

Dans la scène du miracle, la robustesse des formes s'allie à la chaleur du ton pour donner de la grandeur au drame qui se trouve traduit de façon très expressive. Les silhouettes des moines porteurs de torches évoquent l'audace d'un Chassériau et font penser aux inquisiteurs de Jean-Paul Laurens. C'est très beau, et, contrairement à Amaury Duval, on peut dire de son auteur que c'est bien de lui.

A Saint-Séverin, Mottez avait peint la chapelle de Saint-François de Sales (1). La décoration n'y est plus qu'à l'état de souvenir. Jugeant sans doute ces fresques irrémédiablement perdues, on les a recouvertes de deux tableaux qui, appliqués sur le mur, n'en laissent voir que la bordure, la même qu'à Saint-Germain l'Auxerrois. Les lunettes du haut sont seules visibles. L'une représente saint François de Sales enfant visitant les malades. Dans l'autre, on voit le Saint étendu sur son lit de mort devant trois personnages dont deux paraissent être des anges. Malgré leur état de délabrement, ces deux compositions, haut placées et mal éclairées, contrastent singulièrement par leur âpreté incisive avec les pauvres peintures placées au-dessous, et l'on regrette ce que cachent ces dernières.

C'est en effet de regrets qu'est formée surtout l'histoire de cet artiste. Original et puissant plus qu'aucun autre, Mottez est assurément le plus intéressant des élèves d'Ingres, et il eût mérité plus de chance dans le sort fait à ses murailles. Il partage avec Flandrin le sentiment de la grandeur. Comme lui il a su créer des poèmes de véritable noblesse et d'éloquence, mais sans cette austérité réfrigérante et parfois ennuyeuse du peintre de Saint-Vincent de Paul et de Saint-Germain des Prés. On lui reproche une inclination à la bizarrerie et des colorations aigres. Il est de ceux qui ne vous laissent jamais indifférents tellement on sent une personnalité qui s'affirme. Après Flandrin, Ingres a dû l'aimer plus qu'aucun autre. Son rôle, dans l'élaboration des formules que Puvis de Chavannes devait parfaire et rendre siennes, a été considérable. On s'en apercevrait davantage si son œuvre n'était à moitié effacé ou presque inaccessible.

III. — Signol.

Signol, si l'art se mesurait à l'aune, une large place devrait lui être faite ici; nul, en effet, pas même Flandrin, n'a eu de plus beaux espaces à remplir. Pour le connaître il faut aller : à Saint-Séverin, dans la chapelle de Saint-Joseph; à Saint-Sulpice, dans le transept; à Saint-Eustache, dans le transept et la chapelle des caté-

(1) C'est par erreur qu'on lui a attribué aussi la chapelle Sainte-Anne; les peintures en sont de Heim.



Phot. B. P.

Fig. 22. — V. Mottez : *Saint Martin.*
(Saint-Germain l'Auxerrois, 1846.)

chismes; à Saint-Louis d'Antin, dans le chœur.

A Saint-Séverin, l'artiste a représenté un *Mariage de la Sainte Vierge* et une *Fuite en Égypte*, qu'il a surmontés de deux anges tenant un voile étendu et d'une Rachel pleurant ses enfants morts. On y lit la date de 1847 (fig. 24).

Grâce à l'exiguïté de la place et à la gracieuseté du sujet, Signol, dont le talent était mince et la sensibilité banale, a tiré du thème de la sainte Famille quatre

compositions aimables, qui sont de nature à le faire apprécier. C'est gracieux, c'est sa meilleure œuvre, et, sans en dire beaucoup de bien, on ne pourrait médire de lui, s'il n'avait rien laissé de plus. Mais il y a Saint-Sulpice.

A Saint-Sulpice, le modeste décorateur de Saint-Séverin s'est trouvé en face de quatre immenses et magnifiques murs, les murs du transept. En pleine lumière, d'une surface de quarante mètres carrés environ, ces murailles de choix auraient eu besoin d'un Delacroix ou d'un Chassériau. Par une fatalité, que l'on constatera plusieurs fois au cours de ce chapitre, il ne s'est trouvé qu'un très petit imagier pour les remplir. Il les a remplies en y peignant : l'Arrestation du Christ à Gethsémani, le Calvaire, la Résurrection, l'Ascension; et comme le haut était vide, il y a logé : Jérémie, Isaïe, Ezéchiel et la Trinité. Toutes ces peintures portent la date de 1876.

L'écart entre la grandeur des sujets et la petitesse des motifs est si sensible qu'il est inutile d'insister. Ces énormes panneaux sont de petites images de piété comme celles qu'on met dans son paroissien du dimanche, l'idéal pour un Catéchisme illustré. De fait, l'influence sur ce genre de production est indéniable. Les dessinateurs de nos éditeurs catholiques ont dû aller, le crayon à la main, devant ces peintures pour y esquisser leurs compositions faciles et à bon marché.

A Saint-Eustache, la constatation est la même. L'œuvre est considérable; l'importance est mince. Nous avons là, au transept : la *Marche au Calvaire*, le *Christ en croix*, la *Résurrection*, la *Marche au Tombeau*, les *Quatre évangélistes*, la *Prudence*, la *Force*, la *Justice*, la *Tempérance;* à la chapelle absidale : *Jésus parmi les docteurs*, *Jésus bénissant les enfants*, une *Madone*, *sainte Ursule*, *sainte Catherine*, la *Théologie*, la *Charité*, *quatre anges* portant chacun un des quatre Évangiles.

De tout cet ensemble, seules, les figures symboliques du transept, femmes assises sur fond or, méritent un regard sympathique, encore qu'elles ne soient que la reprise, édulcorée, des immortelles figures de Raphaël au plafond de la *Signature*. Dans le reste, l'intention d'imiter Flandrin est évidente; mais ces pages forcées sont aux compositions de Flandrin ce que l'emphase est à la véritable éloquence.

La calotte du chœur de Saint-Louis d'Antin est de moindre importance : elle est garnie d'un Christ juge entre deux anges, saint Louis et saint Antoine de Padoue.

IV. — Paul Balze.

Paul Balze et son frère Raymond, moins connu, ont eu un mérite, celui de préconiser pour la décoration extérieure des églises le procédé, nouveau alors, de la peinture sur faïence et sur lave émaillée. Ils l'ont appliqué avec succès sous les porches de Saint-Augustin et de la Trinité en 1862 et 1867.

A Saint-Augustin, trois tondi formant tympan au-dessus des portes représentent la Foi, l'Espérance et la Charité. Les trois figures symboliques et les personnages qui les accompagnent s'enlèvent en bleu, rouge et vert sur un fond or.

A la Trinité, les tympans des trois portails ont comme sujet : la *Trinité*, le *Christ juge*, la *Tradition des Clés*. Le parti pris est le même qu'à Saint-Augustin (fig. 25).

Dans la première de ces églises, l'artiste s'est servi de plaques de lave émaillée, dans la seconde, de petits carreaux de faïence, et il a opéré avec des couleurs vitrifiables qu'il a, après la mise en place, recouvertes d'un vernis indélébile. A voir leur conservation parfaite et leur aspect brillant de mosaïque, on pense avec regret au porche de Saint-Germain l'Auxerrois, où le malheureux Mottez a usé si vainement de la fresque. Que n'a-t-il adopté ce procédé plus sûr!

Les six tondi de Saint-Augustin et de la Trinité sont d'agréables œuvres où les



Phot. B. P.

FIG. 23. — V. MOTTEZ : *Saint Martin ressuscitant un mort.*
(Saint-Sulpice, 1862.)



Phot. B. P.

FIG. 24. — SIGNOL : *La Fuite en Egypte.*
(Saint-Séverin, 1847.)

deux frères ont mis à profit l'enseignement raphaëlesque d'Ingres. L'intérêt artistique ne va pas au delà. Ils sont un exemple à citer de la piété, peu éclairée chez eux, que le maître leur inculquait à tous pour le dieu.

De cette piété, Paul et Raymond Balze ont donné une nouvelle preuve personnelle, lorsqu'ils ont exécuté, avec quelle patience, des copies grandeur nature des Chambres et des Loges de Raphaël au Vatican. Pour les Chambres, ce sont de grandes toiles reproduisant les principaux morceaux : *Dispute du Saint Sacrement, École d'Athènes, Messe de Bolsène, Saint Léon et Attila,* etc. Pour les Loges, c'est une construction réduite qu'ils ont décorée à même les murs. La réduction des Loges se trouve à l'École des Beaux-Arts de Paris où l'on peut voir aussi quelques fragments des Chambres; elle y fait pendant à la chapelle décorée par Sigalon d'une copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Mais les principales copies des Stanze sont dans la cour d'honneur des Invalides, où elles étonnent quelque peu le visiteur. Leur rôle éducateur est très discutable. On s'exposerait, en effet, à de lourdes méprises si l'on voulait juger Raphaël d'après ces plates reproductions.

C'est en face de pareilles traductions que le mot de trahison vient à l'esprit. Non, les Balze auraient mieux fait de laisser Raphaël à Rome. Il est d'autres manières de l'honorer, dont l'une est celle qu'ils ont employée eux-mêmes quand ils décoraient les porches de Saint-Augustin et de la Trinité, en se souvenant, un peu trop servilement, de la leçon qui se dégage de ses œuvres.

V. — Brémond.

Jean Brémond, un moment rival de Flandrin pour le prix de Rome, est de tous les élèves d'Ingres celui qui a le moins subi l'influence du maître. Très indépendant, ballotté entre des tendances diverses, élève aussi de Couder (1), passionné de vie et porté vers l'étrange, il apparaît comme le plus clair lien qui existe entre Ingres et notre modernité. A cause de cela, et pour montrer la trame de cette chaîne, je pensais d'abord le mettre à l'extrême limite de ce chapitre, mais la date de son œuvre, 1844, et son importance militent pour qu'on le place presque au début.

Comme décoration religieuse, il a surtout à son actif les peintures de l'église de la Villette, à Paris : c'est un travail de premier ordre aussi bien comme étendue que comme valeur d'art.



Phot. B. P.

Fig. 25. — Paul Balze : *La Tradition des Clefs.*
(La Trinité, 1867.)

La commande ne comprenait d'abord que quelques tableaux ; mais, élargissant pour son compte le programme, l'artiste, avec l'assentiment de l'architecte reconnaissant, Lequeux, entreprit la décoration totale de cette église de forme basilicale. Et alors se déroula sur les murs tout un poème dont les deux saints patrons de l'église, le Nouveau Testament et le symbolisme fournirent les sujets.

Dans la calotte de l'abside, surplombant le maître-autel, sept figures symboliques remplissent les sections de la voûte. Ce sont : la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice, la Tempérance, la Prudence, la Force.

A droite et à gauche du chœur, deux grands panneaux de 2 × 2,50 représentent

(1) Auguste Couder a décoré en 1844 à Saint-Germain l'Auxerrois la chapelle du Sacré-Cœur. Les quatre compositions qui garnissent les parois (Noël, la Passion, l'Ascension, Dieu le Père entouré d'anges) ne sont pas sans charme.

le martyre de saint Jacques et celui de saint Christophe.

Dans la nef, une frise de un mètre de haut se déroule au-dessus de la colonnade et jusque dans le chœur, sur une longueur de 50 mètres. Sorte de procession formée de personnages minuscules, elle retrace en un vaste ruban les principaux faits de l'histoire évangélique. On y admire entre autres l'*Entrée des rameaux* à gauche, le *Sermon sur la montagne* à droite, la *Cène* dans le chœur, à gauche.

Sur les murs des collatéraux, six grands panneaux sur la vie du Christ séparent les huit fenêtres. Il faut, à ce qu'il m'a semblé, et avec un doute pour deux d'entre eux, les interpréter ainsi : à gauche, Saint Joseph renvoyé de l'hôtellerie de Bethléem, les Rois Mages devant Hérode (?), la Fuite en Egypte; à droite, Jésus guérissant les aveugles de Jéricho, Jésus prêchant dans le Temple (?), Jésus ressuscitant Lazare. Deux figures assises, du genre de celles qu'inaugura Michel-Ange à la Sixtine, surmontent chacune des huit fenêtres, et douze pilastres ornés de camées comme ceux de Raphaël aux Loges séparent les grandes fresques des vitraux.

Cette simple énumération a son éloquence. Elle en prend une plus grande encore quand on a goûté le caractère âpre, presque brutal, de cette décoration. Le morceau de choix en est le *Martyre de saint Christophe*, page d'un très grand style qui fait pressentir Courbet. Le bourreau, qui, d'un revers de son glaive, s'apprête à trancher la tête du Saint agenouillé de face, constitue une de ces arabesques devant lesquelles un artiste ne saurait demeurer insensible. Et l'harmonie rouge de l'ensemble chaud et profond comme un velours grenat, achève de dire tout ce que ces fières silhouettes aux visages hautains signifient (fig. 26).

Une œuvre pareille mériterait d'être aimée et conservée. Hélas! les gens de l'endroit n'ont pour elle aucune estime, et son état de délabrement est complet. Seul avec la frise assurée de vivre puisque la maquette est au Musée de la Ville de Paris, le *Martyre de saint Christophe* est encore appréciable. Le *Martyre de saint Jacques*, lui, a été victime d'un restaurateur qui l'a lavé et repeint. Quant aux panneaux des nefs latérales, fendus, éraflés, ils ont tous à moitié disparu. D'horribles clous, supportant de ces stations du chemin de la croix en plâtre peint que l'on débite au quartier Saint-Sulpice, leur font de mortelles entailles. Et j'ai entendu dire devant eux que leur auteur n'avait pas dû être payé bien cher. Pauvre Jean Brémond! si artiste et si désintéressé! La dernière fois que j'allai voir ses peintures, il pleuvait; dans un coin obscur, des gouttes d'humidité suintaient du mur. Il me sembla que la fresque pleurait. C'étaient peut-être des larmes.

VI. — Janmot.

Janmot est en grande estime auprès des Lyonnais, qui parlent à son sujet de tendresse fervente et de candeur franciscaine. On cite de lui surtout deux *Cène*, une à l'hospice de l'Antiquaille, l'autre à l'église Saint-Polycarpe. Malheureusement, la première, dégradée, a été recouverte récemment d'une mauvaise copie sur toile appliquée à même la fresque originale. Elle n'existe donc plus. La seconde, reproduite par M. Alphonse Germain, est une composition lourde d'aspect, mais qui se recommande par la ferveur des gestes et des physionomies.

A Paris, nous n'avons pour le juger que ses peintures murales à l'ancienne chapelle des Franciscains, rue Falguière, et à Saint-Étienne du Mont, dans la petite chapelle qui sert d'entrée à la sacristie. Encore, ces deux exemples se réduisent-ils à un seul depuis la loi de Séparation. Les peintures des Pères Franciscains, en effet, de vraies fresques, ont été recouvertes et finalement détruites à la suite de l'installation dans leur chapelle d'une école et d'une imprimerie. On peut juger de l'une d'elles par le carton encore existant.



Phot. B. P.

Fig. 26. — Brémond : *Martyre de saint Christophe.* (La Villette, 1844.)

On y voit saint François d'Assise adorant à genoux la Sainte Vierge assise au pied d'un arbre avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, entourée de deux anges et des quatre grands prophètes. C'est une œuvre mystique sincère dont il faut regretter la disparition. L'autre représentait, dit-on, le mariage de saint François avec la Pauvreté et ne le cédait en rien à la première comme fraîcheur de sensation.

A Saint-Étienne du Mont, les deux panneaux du mur représentent, l'un saint Étienne devant le Sanhédrin, l'autre la lapidation de saint Étienne (fig. 27).

Peints à la cire, ils ne sont pas de nature à donner de Janmot une haute idée, car les draperies en sont lourdes, le dessin académique et la couleur crue. Encore un peu, et l'on penserait à l'imagerie qui a suivi. Mais il paraît qu'il ne faut pas le juger d'après cette œuvre qui est de 1866.

Ce qui nous montre Janmot sous son meilleur jour, c'est encore son *Poème de l'âme* édité chez Thiollier, et il me faut bien le citer, quoique en dehors de mon sujet. Il y a là une série de compositions candides et harmonieuses, qui sur le mur auraient fait de belles décorations. Mais, comme caractère, j'y vois surtout une influence très marquée du xv[e] siècle italien et un vague relent botticellesque. Des morceaux comme *Sur la montagne*, *Rayon de soleil*, *le Purgatoire*, *Sursum corda*, viennent tout droit de la Florence de 1480.

Somme toute, Janmot est une sorte de primitif. Comme les quattrocentistes, il a la préoccupation de traduire l'émotion d'une physionomie et la vivacité d'un geste; mais la distribution des masses et l'équilibre général des formes, auxquels s'attache un art plus avancé, lui échappent. Et surtout, son œil paraît insensible aux belles couleurs comme aux laides, et de là des colorations que Baudelaire déjà, au *Salon* de 1845, trouvait « douloureuses à l'œil ».

VII. — Timbal.

Timbal n'est pas, à proprement parler, élève d'Ingres. C'est un de ceux que le maître renvoya à Flandrin, à son retour de Rome, en 1841, lui demandant d'ouvrir un atelier, ce que Flandrin refusa par discrétion. Mais il en a subi complètement l'influence, tout en étant élève de Drolling.

Timbal, qui connaissait mieux son métier que Janmot, est un de ces artistes avec lesquels on s'aperçoit le plus que l'expérience manuelle ne suffit pas, la peinture étant, selon l'expression de Michel-Ange : *cosa mentale*. C'est lui qui a décoré : le transept de l'église de la Sorbonne en 1871, la chapelle des catéchismes à Saint-Étienne du Mont en 1855 et la chapelle Sainte-Geneviève à Saint-Sulpice en 1864.

A la Sorbonne, les peintures de Timbal forment deux groupes. Celles de gauche représentent une série de figures symboliques : la Foi, la Science, la Philosophie, la Poésie, l'Art, l'Histoire, la Religion, le Doute, autour du tympan central où se voit un Christ au tombeau. Au-dessous, encore deux personnifications : le Travail et l'Humilité. A droite, une immense toile marouflée occupe tout le mur du transept. Sous le titre : *la Théologie*, l'artiste, s'inspirant de la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël, a groupé en deux zones, autour de l'Ange de la Théologie et d'un autel surmonté de l'ostensoir eucharistique, les principaux génies du christianisme depuis saint Jérôme jusqu'à Bossuet, de saint Basile à Lacordaire, y compris les intermédiaires les plus inattendus, comme Clovis, Abélard, Héloïse, Malebranche, Descartes, Poussin et M. Ollier. En tout, cinquante-deux personnages (fig. 28).

Le plus clair résultat de cette composition, pourtant savante et habile, est de faire apprécier le modèle créé par Raphaël. Au lieu de la volontaire ordonnance vaticane d'un si majestueux effet, nous



Phot. B. P.

FIG. 27. — JANMOT : *Lapidation de saint Etienne.*
(Saint-Etienne du Mont, 1866.)

avons ici un groupement libre, une de ces compositions lâches auxquelles nous ont habitués les tableaux vivants, et que l'on prend pour un beau désordre. C'est d'autant plus décevant que la transpositoin du motif raphaëlesque est plus évidente. Un grand artiste moderne, Maurice Denis, par exemple, prenant ce sujet, aurait fait tellement autre chose que le souvenir des Chambres ne fût même pas venu à l'esprit, et l'on aurait eu une œuvre d'art, grande ou petite, mais vraie. Timbal

a préféré se rendre volontairement esclave d'un modèle ancien; le modèle ancien l'écrase.

A Saint-Etienne du Mont, les trois peintures de gauche sont seules de notre artiste. La hauteur où elles sont placées et l'obscurité de cette salle à laquelle les vitraux Renaissance du cloître donnent un si joli rideau de fond, ne permettent guère de les juger. Les sujets représentés sont : la *Présentation de la Vierge,* le *Sermon sur la montagne,* la *Communion de saint Pierre.*

A Saint-Sulpice, la petite chapelle absidale, peinte avec soin, chante la gloire de la vierge parisienne. On y voit sainte



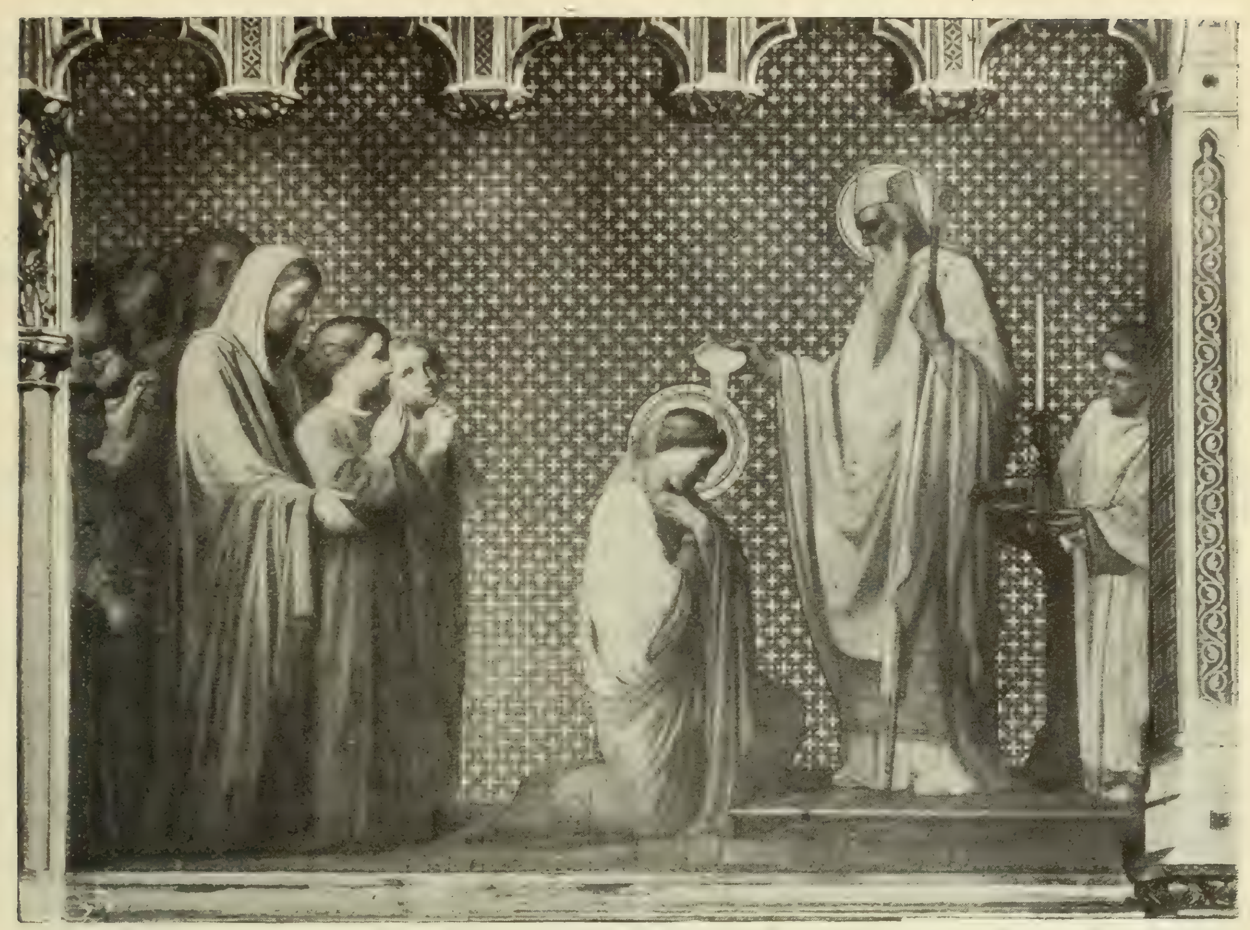
Fig. 28. — Timbal : *La Théologie.*
(Eglise de la Sorbonne, 1871.)

Geneviève ravitaillant Paris assiégé et la procession des reliques de la Sainte à travers les rues de la cité parmi les malades et les infirmes. Quatre anges décorent la voûte.

Dans ces deux pages, d'un travail consciencieux, la composition forme une arabesque amusante en forme de V couché, et l'aspect est joli; mais la recherche d'une fausse distinction aussi bien dans les lignes que dans le coloris confine à la fadeur. Timbal n'avait pas très bon goût. On a dit de lui, avec cruauté, qu'il faisait pressentir Cabanel.

VIII. — Ziegler.

Ziegler nous est dépeint par Amaury Duval comme « un homme grand, déjà énorme, à chevelure noire abondante et retombant sur un front bas, avec quelque chose d'effrayant à voir quand il mar-



Phot. B. P.

FIG. 29. — LAMOTHE : *Baptême de sainte Valérie.*
(Sainte-Clotilde, 1865.)

chait, indiquant du geste ce qu'il venait d'exprimer ». Bien qu'élève d'Ingres, on le croirait plutôt de l'école de Delaroche dont il avait le goût théâtral et ampoulé. Son œuvre, en ce qui nous intéresse, se trouve à la Madeleine dont il a décoré à fresque en 1846 la calotte de l'abside.

Comme les coupoles de Notre-Dame de Lorette, peintes par Orsel et Périn, cette voûte hémisphérique de la Madeleine est un exemple de l'inintelligence de nos architectes qui empruntent des formes au passé sans prendre en même temps ce qui, dans les constructions anciennes, contribue à les mettre en valeur et à les éclairer. Les ténèbres les plus épaisses y règnent à l'état permanent, et c'est un énorme trou noir où l'on aperçoit à peine quelques vagues formes humaines à travers la traînée papillotante de lumière qui descend de l'oculus central. Cet oculus, placé là où les Byzantins mettaient le Pantocrator, au lieu d'être à la base, aveugle le spectateur et n'éclaire pas la calotte de l'abside. Aussi est-il difficile d'analyser celle-ci. Au milieu, au premier plan, Napoléon Ier, reconnaissable à l'aigle impérial qui l'accompagne, signe le Concordat avec Pie VII. A droite et à gauche, des rois de France, des personnages célèbres de notre histoire nationale ou étrangers, des Papes. Tout cela dominé par un Christ entouré d'anges au pied duquel est sainte Marie-Madeleine. L'artiste a sans doute voulu faire un tableau synthétique de l'Histoire de France, ou de l'Histoire du Christianisme.

C'est un travail héroïque, mais la pensée qui y règne tient de la boursouflure. Dans la nef, les lunettes encadrent aussi des peintures importantes dont quelques-unes sont encore de Ziegler, et l'une d'elles, la *Mort de Marie-Madeleine*, de Signol. Hors d'aspect et enténébrées, elles échappent

aux meilleurs yeux. Quand un architecte et un peintre comprennent ainsi, l'un la place, l'autre l'exécution d'une décoration, tous les deux perdent leur temps.

Au-dessous de la demi-coupole peinte si inutilement par Ziegler, enserrant l'abside d'une bande lumineuse, la mosaïque de Lameire déroule autour du Sauveur sa théorie de saints et de saintes à la suite de la grande repentie. Cette frise circulaire n'est pas seulement un brillant décor posé au fond du sanctuaire : elle est aussi une leçon.

IX. — Lehmann.

Lehmann, très célèbre de son temps, ne nous apparaît plus aujourd'hui que comme un imitateur littéral d'Ingres, et son souvenir s'efface de plus en plus de la mémoire des artistes, malgré l'abondance de son œuvre qui est considérable. En 1841, il reçut, en même temps que Chassériau et Amaury Duval, la commande d'une chapelle à Saint-Merry. Elle fait suite à celle d'Amaury Duval et est dédiée au Saint-Esprit. Une moisissure envahissante s'étend comme une mousse grise sur ces peintures murales, qui dans le bas sont totalement perdues ; ce qui reste du haut permet de les lire encore. Un *Baptême du Christ* occupe le sommet de la paroi de gauche, dans le bas de laquelle sont figurés les deux épisodes de la confession : l'*Aveu des fautes* et l'*Absolution*. La paroi de droite relate la scène de la *Pentecôte* et la descente du Saint-Esprit sur les premiers chrétiens ou la *Confirmation* primitive. Entre les vitraux, une *Annonciation*. La recherche mal comprise du style y aboutit à une froideur glaciale.

X. — Lamothe.

Louis Lamothe n'a pas été élève d'Ingres, mais de Flandrin, qu'il aida dans tous ses travaux. Venu à Paris en 1839, cinq ans après la fermeture de l'atelier d'Ingres, il suivit les leçons d'Hippolyte après avoir suivi celles d'Auguste Flandrin à Lyon; mais, à partir de 1841, date du retour d'Ingres, il vécut, comme tous les anciens élèves, sous l'influence du grand professeur, bien que celui-ci refusât alors de rouvrir son *atelier*.

Louis Lamothe est surtout l'auteur des deux peintures décoratives qui ornent la chapelle de Saint-François Xavier, dans l'ancienne église des Jésuites, rue de Sèvres, à Paris : *saint François Xavier prenant congé de saint Ignace avant son départ pour les Indes, saint François Xavier mourant*. La seconde de ces peintures rebute dès l'abord par sa nudité qui pourtant dit éloquemment l'abandon du grand missionnaire sous un pauvre abri de nattes en terre lointaine. Le fond adopté, fond ocre rayé d'or, que remplissent seulement deux anges, contribue pour une grande part à cette impression de vide. Mais la première est un tableau d'histoire de bonne qualité et de belle allure. Les pourpoints noirs des gentilshommes et les soutanes noires des Pères forment une base sévère qui contraste avec la coloration du haut, un pan de ciel bleu coupé par le vert d'un arbre et l'architecture blanche et rouge d'une maison.

Depuis le départ des religieux chassés, ces décorations sont difficilement visibles, et des barrières de planches séparent les chapelles de la nef centrale transformée en atelier par le peintre en bâtiment qui l'a louée.

A leur défaut, on peut voir dans le transept de Sainte-Clotilde le beau retable de l'autel de Sainte-Valérie, martyre (fig. 29).

Divisé en deux par la statue de la Sainte, ce panneau de bois figure d'un côté le baptême de sainte Valérie par saint Martial de Limoges, de l'autre son martyre, ou plus exactement, la Sainte revenant, sa tête entre les mains, vers l'évêque saint Martial. Il est daté de 1865.

Précieusement peint et finement dessiné, ce retable, à lui seul, traité décorativement, permet de juger, et très favora-

blement, le peintre lyonnais. L'école allemande, où ces sortes de compositions abondent, n'a jamais rien fait qui le vaille.

J'arrête ici cette liste de notices. Les élèves d'Ingres n'y sont pas tous, et il en est d'autres : Sturler, Pichon, Romain Cazes, Papety, Édouard Bertin, Desgoffes, Bézard, etc., auxquels on a joint parfois, inexactement, Benouville, Cornu et Chenavard; mais il nous faut borner à ceux-là qui pratiquèrent la grande décoration d'église et qui écrivirent quelque page valable.

Pichon a peint le chœur de l'église des Jésuites à Paris et la chapelle Saint-Charles Borromée à Saint-Sulpice. Cazes a décoré le chœur de Saint-François Xavier et celui de Notre-Dame de Bordeaux. Bézard a peint les douze piliers de Saint-Louis d'Antin, la chapelle Saint-Louis de Gonzague à Saint-Eustache et la chapelle Saint-Joseph à Sainte-Clotilde. Desgoffes a aidé Ingres dans ses décorations du château de Dampierre, et Benouville a collaboré avec Amaury Duval à l'église de Saint-Germain-en-Laye. Sébastien Cornu (qui a travaillé un moment avec Ingres, ainsi que Chenavard, d'où ce titre d'élève) a décoré la chapelle de la bienheureuse Marie de l'Incarnation à Saint-Merry, la chapelle Saint-Séverin à Saint-Séverin, et le transept de Saint-Germain des Prés. Quant au michelangelesque Chenavard, dont le cerveau philosophique bouillonnait de projets grandioses, il entreprit la décoration du Panthéon, que lui avait confié le gouvernement provisoire de 1848 et que lui enleva le décret de 1851 rendant le Panthéon au culte. De son effort gigantesque il reste cinquante-quatre maquettes en grisaille conservées au musée de Lyon. Une simple mention suffit pour tout cela.

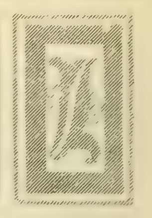
Équipe intermédiaire et préparatoire, les élèves d'Ingres, chargés de décorer la plupart des églises de Paris, auront eu le mérite de formuler les premiers les exigences de la peinture monumentale. Avec des talents divers, ils ont ouvert la voie où s'engagèrent plus tard de mieux doués qu'eux, et ils ont à leur tour formé des élèves.

Brémond a été le maître d'Albert Besnard, le décorateur de l'École de pharmacie, du Petit Palais des Champs-Élysées et de la chapelle de l'hôpital Cazin à Berck-Plage. Janmot a dirigé les débuts de Paul Borel, à qui les églises de Bossan doivent leurs décorations, et que Huysmans, dans sa *Cathédrale*, déclarait le plus grand peintre religieux de son temps. Lamothe a formé dans son atelier un disciple illustre, Degas, personnalité marquante de la génération qui finit. Et nous verrons plus loin quel lien, la princesse Cantacuzène, unit Puvis de Chavannes à l'atelier de Chassériau.

N'est-ce pas déjà significatif que, Puvis mort, trois de nos maîtres actuels (Borel vient à peine de disparaître) se rattachent encore par l'intermédiaire de ses élèves à Ingres dont ils ont conservé le culte?

Sauf deux d'entre eux, Mottez et Brémond, les élèves d'Ingres dont il vient d'être question ne s'imposent pas à l'admiration du critique, mais leur rôle historique vaut d'être noté. Premiers dépositaires d'une doctrine à laquelle on revient de plus en plus après les écarts du naturalisme et de l'impressionnisme, ils valent au moins à ce titre.





IV. H. FLANDRIN

Le nom de Flandrin cache deux personnalités distinctes, celle d'Hippolyte et celle de Paul. La seconde, modestement dissimulée dans l'ombre de la première, disparaît un peu pour la postérité qui ne voit plus que celle de l'aîné, mieux doué et seul original. Mais on ne saurait assez rendre témoignage au concours incessant et oublieux de soi que Paul, influencé par son frère au point de lui ressembler exactement, apporta aux œuvres d'Hippolyte. Collaborateur assidu, il l'aida depuis les premières recherches de l'esquisse jusqu'à l'exécution, croquant rapidement les études préparatoires qu'Hippolyte posait lui-même à défaut de modèle, dessinant pour son compte des figures isolées qui prenaient place ensuite dans l'œuvre de son frère, terminant enfin, après sa mort, ses dernières compositions laissées à l'état d'ébauches. Cette part de collaboration effective, ajoutée au rôle de l'élève qui agrandit au carreau la maquette du maître, et quelques œuvres personnelles, comme la décoration de la chapelle des fonts baptismaux à Saint-Séverin (*Baptême du Christ* et *Prédication de saint Jean-Baptiste)*, où l'on retrouve le paysagiste qu'il était surtout, lui font tout de même une place dans l'histoire de son frère, et il faut s'en souvenir quand on étudie celui-ci (1).

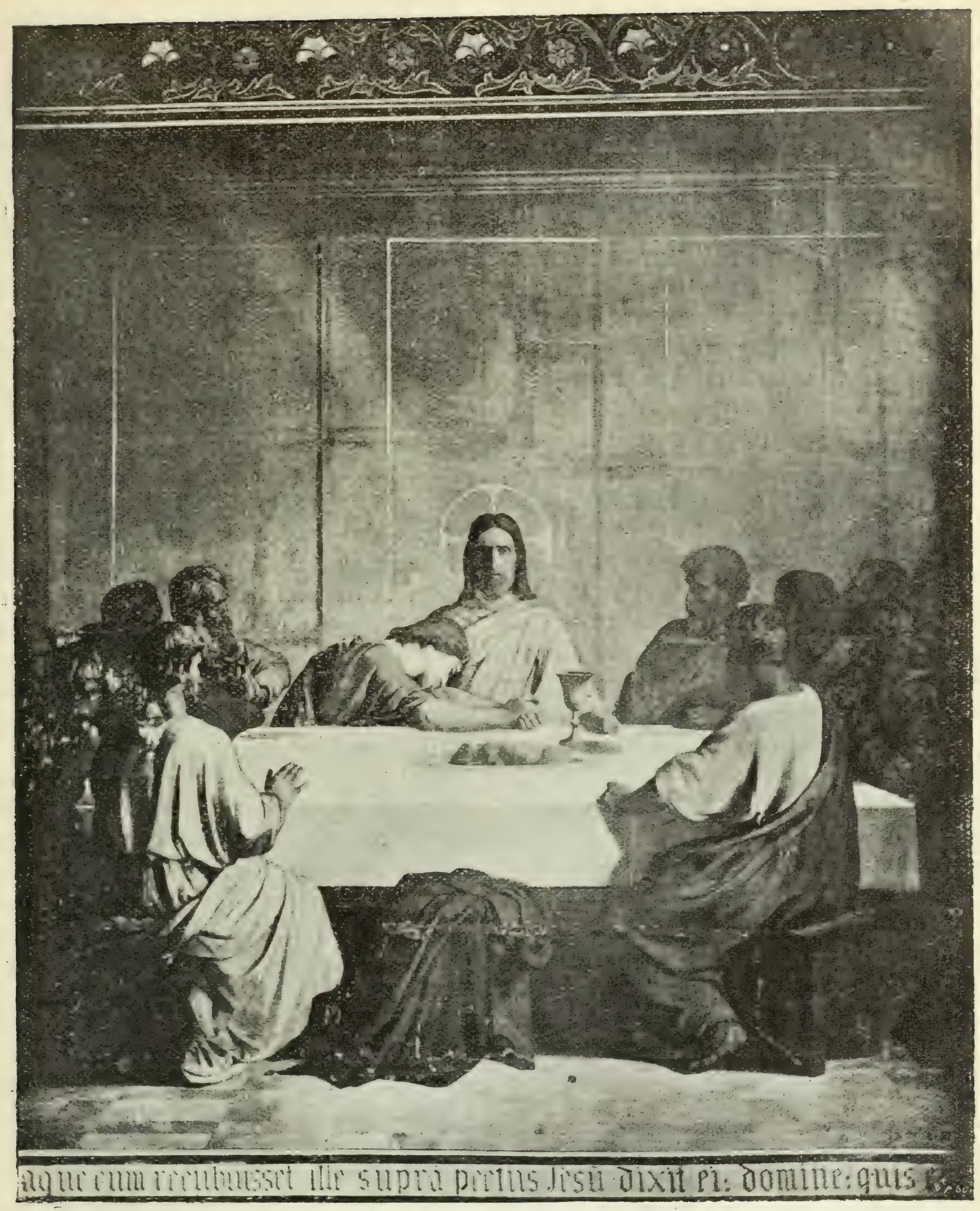
Hippolyte Flandrin, disciple chéri d'Ingres qui le discerna dès son arrivée en juin 1829, et lui offrit bientôt la gratuité complète en apprenant son dénuement, est, comme il l'a été de son vivant, la grande gloire de son maître. Le prix de Rome qu'il remporta en 1831, en peignant dans une note décorative voisine de l'antique *Thésée reconnu par son père*, fut une grande joie et un triomphe pour Ingres, le triomphe surtout de sa doctrine jusque-là battue en brèche par le groupe adverse de Gros.

Rome, c'est-à-dire Raphaël et les Grecs, et aussi Giotto, achevèrent l'œuvre commencée dans son âme de peintre par le grand professeur. Le 25 février 1833, il écrit à Paul : « Dis bien à M. Ingres que lui, Raphaël et Phidias, voilà les seuls hommes avec lesquels je cause peinture. » On ne pouvait être plus fidèle à l'enseignement reçu.

A peine rentré à Paris, en 1839, le jeune artiste devait avoir l'occasion de trouver sa vraie voie. On lui offrit en effet, à l'instigation sans doute de M. Gatteaux, très influent sur le Conseil municipal et le préfet, alors M. de Rambuteau, la décoration d'une chapelle à Saint-Séverin. La commande ne comprenait qu'un coin de l'édifice et était assez mal payée, 8 000 francs, mais il ne pouvait y avoir pour Flandrin d'événement plus heureux.

Depuis quelques années déjà, on revenait aux traditions de la peinture murale. On comprenait que ce n'est pas en suspendant aux murs de lourds tableaux encadrés qu'on les décore. Mais on n'osait encore confier à un seul un édifice entier, et d'ailleurs, Saint-Séverin, comme toutes nos églises gothiques, n'offrait pas, en dehors des cloisons latérales, de sur-

(1) La personne et l'œuvre de Flandrin n'ont guère été l'objet que d'articles de revues dont le plus ancien est celui de Gustave Planche dans la *Revue des Deux Mondes*, juillet 1846. Ses *Lettres* ont été publiées par H. Delaborde, avec une biographie, des notes et un catalogue. En dehors de ce livre, le seul qui lui ait été consacré, est celui de son neveu, M. Louis Flandrin, paru en 1902. Riche de faits, cet ouvrage fera connaître le chrétien que fut Flandrin; mais M. Louis Flandrin s'étant refusé à juger un oncle aimé, la critique d'art en est absente.



Phot. Flandrin.

FIG. 30. — H. FLANDRIN : *La Cène.*
(Saint-Séverin, 1840.)

faces pouvant supporter un sujet développé.

Dès les derniers jours de 1839, Hippolyte se mit à l'œuvre. La chapelle étant dédiée à saint Jean, il peignit d'un côté la Cène qu'il surmonta d'un saint Jean à Pathmos écrivant sous la dictée de l'Ange son Apocalypse; de l'autre, le martyre de saint Jean plongé à mi-corps dans une chaudière d'huile, et au-dessus la vocation de Jean et de Jacques, quittant leur barque à l'appel de Jésus (fig. 30).

Le procédé employé est celui de la peinture à la cire, auquel Flandrin demeura fidèle toute sa vie.

« Ça a mille difficultés et longueurs, écrit-il à son frère Auguste, le 21 novembre 1839, mais ça ne brille pas. C'est là sa plus éminente qualité. » Par suite de l'excellence des emplacements, ce procédé n'a pas été jusqu'à présent funeste à ses peintures, sauf ici où la ruine est proche.

La *Cène* de Saint-Séverin est à bon droit célèbre. Le disciple bien-aimé, comme de juste, y occupe la place d'honneur, et le reste des apôtres est sacrifié au groupe imposant formé par le Christ et Jean qui s'enlèvent au centre en une silhouette sévère. Peinte par Flandrin à l'âge de trente ans, elle a déjà toutes ses qualités de style et de grandeur ; elle a aussi déjà tous ses défauts.

On peut deviner que son auteur ne verra du christianisme que le côté austère et demeurera toute sa vie insensible aux ineffables caresses de la plus consolante des religions. Il sera monacal même quand il faudra être tendre. Ici la déviation de sentiment est frappant, parce qu'il s'agit du sacrement d'amour et du plus aimant des disciples. Comment l'artiste n'a-t-il pas compris qu'un peu de tendresse était de mise et qu'elle devait détendre et adoucir ces figures rigides ? Le Christ de cette *Cène* arrête et intimide ; jamais on ne croirait qu'il vient de se donner à nous comme nourriture. Me pardonnerait-il, ce Christ, si j'allais dans ses bras comme saint Jean pleurer mes fautes ? Non sans doute, car c'est un juge, et d'ailleurs je n'oserais. C'est un Christ de Jugement Dernier. Et je pense par contraste au Christ si amoureusement compatissant de Fra Angelico distribuant à ses apôtres extasiés la sainte Communion avec de vraies hosties et un vrai ciboire. Les Lyonnais, dit-on, ont la piété sévère. Flandrin était Lyonnais.

Sur le mur d'en face, le *Martyre* avère une autre impuissance, celle de traduire une scène animée. Placé entre des païens qui s'enfuient sous le regard du proconsul impassible, et des chrétiens qui l'acclament, saint Jean échappe aux atteintes du liquide brûlant et des flammes que chasse un souffle invisible. Seul le geste d'un bras levé, geste que nous retrouverons à l'*Entrée des Rameaux* et au *Passage de la Mer rouge*, met un peu d'exaltation dans cette scène que l'artiste n'a pu arriver à mouvementer. Il est évident que l'homme qui l'a peinte était plus fait pour les calmes cortèges et les graves colloques que pour les émotions violentes. Ce groupe de chrétiens est déjà un fragment de procession.

Malgré cette erreur de pensée et ce manque de vie, la décoration de la chapelle Saint-Jean était une belle œuvre et annonçait un maître. Aussi, quand au mois de mars 1841 Flandrin ouvrit sa chapelle au public, le succès fut des plus vifs. Il devait lui ouvrir les portes de Saint-Germain des Prés, dès l'année suivante. Le 1er juillet 1842, Hippolyte écrit à son frère Auguste : « C'est ici l'occasion de s'élever, car la place est belle et en évidence. Je remercie Dieu de m'avoir donné une si belle occasion de faire de la peinture religieuse. C'est certainement le plus bel ouvrage que j'aurai jamais à faire. » Il devait en avoir de plus beaux, car on ne lui demandait pour l'instant que le sanctuaire.

Les deux surfaces à décorer étaient celles qui se dressent à droite et à gauche du maître-autel. Flandrin représenta à gauche l'*Entrée des Rameaux*, à droite la *Montée au Calvaire :* deux marches, l'une triomphale et glorieuse, l'autre de douleur et d'ignominie. Sur chacune des deux parois, Flandrin développa une large composition pleine de dignité et de noblesse. Trop calme dans le sujet des Rameaux, qui eût demandé la fougue d'un Chassériau, il est bien pour le Chemin de la Croix dans la note voulue. Flandrin ne fera jamais mieux (fig. 31).

Les deux compositions sont à fond d'or mosaïqué et le cortège occupe sur



Phot. Flandrin.

Fig. 31. — H. Flandrin : *La Montée au Calvaire.*
(Saint-Germain-des-Prés.)

une bande ininterrompue tout le premier plan. On sent la préoccupation de garder un aspect mural rigoureux. Les silhouettes des soldats paraissent détachées de quelque arc romain, et le cheval du centurion vient tout droit du Parthénon. Il y a des trouvailles heureuses comme celle du légionnaire qui repousse Jean de sa baguette. Ingres, dit-on, exultait. Il dut reconnaître pour sien le bourreau qui traîne le Christ, mais un emprunt n'était pas pour lui déplaire. Passant et repassant devant son élève attendri, dont il serrait furtivement la main, il répétait : « Voilà qui est grand comme les grands maîtres! » Et sans doute dut-il lui redire la parole dite à Rome en 1836 au sujet du *Saint-Clair* : « Non, mon ami, la peinture n'est pas morte, je n'aurai donc pas été inutile! » Avec moins de vie et plus de convention, et surtout une dépendance plus grande du modèle, Flandrin venait de réaliser son rêve le plus cher. Pour en faire la critique complète, il aurait suffi au maître de reprendre l'appréciation qu'il avait donnée du *Polités*, aujourd'hui au Louvre, en 1834 : « Il y a là toutes les qualités qu'*ils* ne comprennent pas, mais on va me tomber dessus, car il y a aussi tout ce qu'on



Phot. Bulloz-Flandrin.

FIG. 32. — H. FLANDRIN : *Les Confesseurs.*
(Saint-Vincent de Paul.)

peut me reprocher. »

Ces deux pages magistrales ne sont pas les seules que Flandrin ait faites dans cette première décoration de Saint-Germain des Prés; deux rangées de figures, les unes historiques, les autres symboliques, s'étagent au-dessus : La Foi, l'Espérance, la Charité, la Patience, la Force, la Tempérance, la Justice, la Prudence; et tout en haut: saint Germain, saint Vincent, Childebert, Ultrogothe, saint Doctrovée, Robert le Pieux, Alexandre III, l'abbé Morard. Tout cela échappe au regard. Flandrin y a dépensé son talent en pure perte.

Cette partie de l'église était à peine terminée que le plan s'élargissait. Baltard, en effet, venait d'être nommé inspecteur des Beaux-Arts, et son premier soin était de confier à Flandrin la décoration entière du chœur. L'artiste y joignit donc les douze apôtres, l'Agneau mystique entouré des quatre animaux symboliques, et quatre anges, ceux-ci dans la voûte.

Les figures des apôtres donnèrent lieu à de longues hésitations. De quelle couleur fallait-il peindre leurs vêtements? Hippolyte écrit à Paul le 12 juin 1847 : « Je suis fort tourmenté par une idée qui m'est venue hier. Pensant que les couleurs des apôtres ne sont pas une



Phot. Bulloz-Flandrin.

Fig. 33 — H. Flandrin : *Les Vierges Martyres.*
(Saint-Vincent de Paul, 1849.)

tradition bien ancienne, j'ai pensé tout à coup à les faire tout blancs. Ces douze hommes uniformément blancs feraient une impression bien plus imposante que le bariolage des autres couleurs. » Hésitant, il consulta Ingres qui répondit : « Ne faites pas ça! » Il le fit tout de même après avoir essayé des violets, et Ingres cria : « Bravo! Ça va beaucoup mieux! » On peut voir aujourd'hui ces douze figures drapées de manteaux blancs sur un fond or à rinceaux verts. L'hésitation de Flandrin comme la première réponse d'Ingres nous étonnent un peu, car enfin c'est l'harmonie déjà réalisée à Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne par la procession des vierges, et Flandrin n'était pas sans connaître ces mosaïques byzantines, bien qu'il ne fut jamais allé à Ravenne. Et Ingres les ignorait-il?

Le visiteur est porté aujourd'hui à attribuer à la même période les peintures de la nef et celles du chœur. Huit ans cependant les séparent, et je dirai plus loin ce qui les distingue. Entre deux, de 1848 à 1856, Flandrin décora trois églises : Saint-Paul à Nîmes, Saint-Martin d'Ainay à Lyon, Saint-Vincent de Paul à Paris.

La décoration de Saint-Paul à Nîmes fut exécutée en six mois. Comme elle est considérable, on ne s'explique une pareille rapidité que par l'aide que lui apportèrent, en dehors de Paul, de nombreux amis : Louis Lamothe, Paul Balze, Dénuelle, Chancel, Pagnon, etc. Elle comprend les trois absides et les murs latéraux. Au fond de l'abside centrale, un Christ colossal est adoré par un esclave et un roi qui lui présentent l'un sa couronne, l'autre ses fers. Les Pères de l'Église, les évangélistes et deux anges encadrent cette page qui a comme pendants dans les autres absides : le Couronnement de la Vierge et le Ravissement de saint Paul. Sur les murs des bas-côtés se déroule le double défilé des vierges et des martyrs, douze par chœur, disposés un à un comme à Ravenne.

Les peintures de Saint-Martin d'Ainay à Lyon n'ont pas la même importance. On n'y compte que onze figures réparties en trois absides : le Christ entouré de la Vierge, de sainte Blandine, de sainte Clotilde, de saint Pothin, de saint Martin et de saint Michel; saint Badulfe bénissant son abbaye; saint Benoît donnant sa règle aux moines d'Ainay. Leur exécution occupa tout l'été de 1855.

La décoration de Saint-Vincent de Paul à Paris est une des œuvres capitales de Flandrin, qui y travailla de 1849 à 1853. Tour à tour confiée à Delaroche, à Ingres, à Flandrin, à Picot, elle le fut finalement à Picot et à Flandrin réunis. Picot se réserva le chœur; la nef resta à Flandrin.

Il s'agissait de décorer l'espace compris entre la colonnade et les tribunes. Pour orner cette longue bande qui s'étend de chaque côté sur une longueur de 39 mètres et se poursuit encore dans le fond, formant un ruban de 95 mètres $\times$ 2m,70, Flandrin adopta le parti de la procession. Au thème primitif, déjà essayé à Nîmes, il donna une ampleur incomparable, et déroula sur la muraille l'imposant défilé de 160 personnages.

A la suite de deux anges porteurs de couronnes, la multitude des saints s'avance, les bienheureux d'un côté, les saintes de l'autre, conformément à l'ancienne discipline ecclésiastique, qui séparait, dans les églises, les hommes des femmes. Six chœurs s'avancent ainsi de chaque côté. A gauche : les apôtres graves et un peu incultes; les martyrs illuminés par la joie du triomphe; les docteurs aux pensées profondes; les évêques majestueux et solennels; les confesseurs revêtus de quelque dignité humaine; les confesseurs qui ne furent sur terre que de pauvres gens. A droite : les vierges martyres héroïques dans un frémissement de palmes; les vierges pures et blanches comme des lis; les saintes femmes, en deux groupes, entourées du gracieux cortège de leurs enfants; les saintes péni-

tentes, les unes ensevelies sous la bure, les autres se dépouillant de leurs atours; les saints ménages, couples pudiques la main dans la main. Un palmier, réminiscence de celui qui, à Ravenne, accompagne chaque personnage, sépare les chœurs. La prédication de saint Pierre et de saint Paul aux Orientaux et à la gentilité d'Occident fait suite sur le mur du fond (fig. 32 et 33).

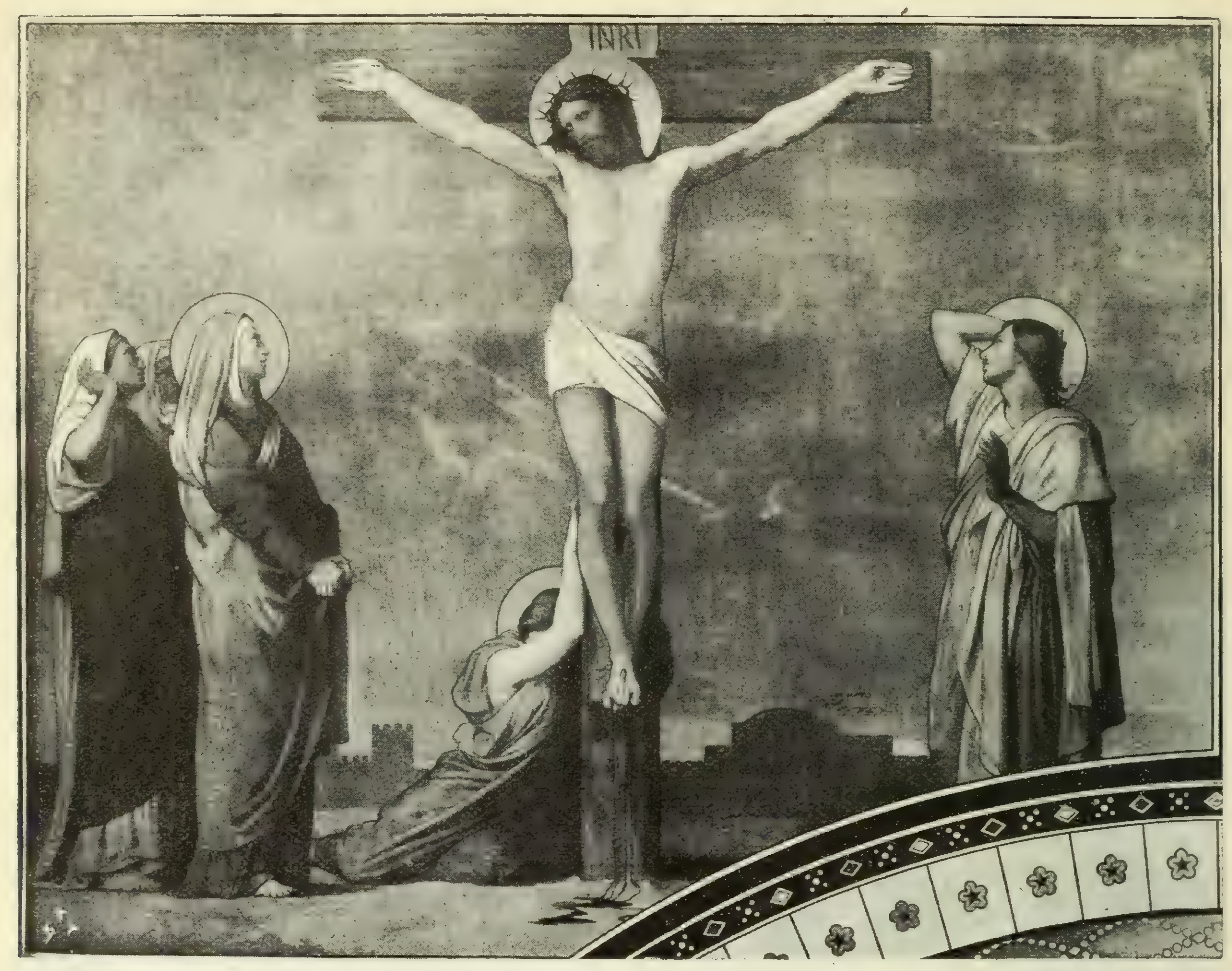
De couleur agréable et noblement drapés, tous ces personnages en marche vers le chœur, où Picot a peint une sorte de Christ Pantocrator, se détachent sur un fond ocre tamisé par un fin treillis d'or, « qui a l'avantage, écrit Flandrin à son frère, de laisser voir la peinture », contrairement au fond or pur. Le mot est à l'adresse de Picot. L'effet est riche, harmonieux et d'une vraie grandeur. Théophile Gautier définit d'un mot juste ces admirables peintures lorsqu'il les



Phot. Flandrin.

Fig. 34. — H. Flandrin : *La Nativité.*
(Saint-Germain-des-Prés.)

appela dans le *Moniteur* (18 octobre 1856) les « Panathénées chrétiennes ». Mais plus encore que de la frise du Parthénon, Flandrin s'était inspiré des processions byzantines, si nombreuses en Italie, qui d'ailleurs ne sont elles-mêmes qu'une dérivation abâtardie du thème créé par Phidias. Malgré son caractère soutenu, la peinture de Saint-Vincent de Paul est loin de la sculpture athénienne, dont elle n'a pas la liberté d'allure ni le haut style; et j'oserai bien dire que la mosaïque ravennate elle aussi, malgré l'infirmité de ses moyens d'expression, la dépasse. L'impression est plus profonde à Ravenne qu'à Paris, par suite même du parti pris simpliste adopté par le mosaïste, qui n'était qu'un barbare mais que soutenait une tradition encore puissante. Ces personnages séparés, un à un, de costume semblable et au geste pareil, détachant leurs silhouettes uniformément blanches



Phot. Flandrin.

Fig. 35. — H. Flandrin : *Le Calvaire.*
(Saint-Germain-des-Prés.)

sur un fond d'or rompu, où tranche après chacun d'eux un palmier vert émeraude, sont d'une grandeur inoubliable pour qui les a vus. A Paris, la variété, tant recherchée par Flandrin qui craignait la monotomie, a été destructive de l'effet d'ensemble si remarquable à Ravenne.

Une lettre de l'artiste nous fait connaître qu'il eut dans ce travail un collaborateur inattendu, le P. Cahier. Le savant Jésuite, auteur de *la Caractéristique des Saints*, documenta Flandrin sur la garde-robe si compliquée des saintes. Soutenu par l'érudit et par son propre talent, le grand artiste sut donner au mystique défilé un air de vérité qui nous enchante encore. Cet enchantement, Ingres le ressentit plus qu'aucun autre. On raconte que, ne tenant pas en place, il ne cessait de crier à son illustre élève, entre deux embrassades : « Mais, on dirait que vous les avez tous vus, ces gens-là ! »

Œuvre consciencieuse d'un homme préoccupé surtout, suivant son expression, de « serrer la forme », ce magnifique travail pèche par son excès de conscience même. Le nombre des plis y est incalculable et chacun d'eux est inexorablement suivi depuis sa naissance jusqu'à son expiration. Aussi de ces belles draperies étudiées à l'extrême l'ennui est-il indéniable. C'est là le défaut de cet art, plus probe qu'ému, qui croyait avoir atteint sa limite quand il avait extrait d'un modèle savamment drapé quelque noble dessin. Et si nous sortons de la technique pour aborder la question de sentiment, il faut bien regretter, ici encore comme à Saint-Séverin, la piété sévère, presque douloureuse, de l'artiste qui lui a fait concevoir cette vision céleste

avec une austérité toute monacale. Vraiment, on voudrait plus d'allégresse chez tous ces bienheureux. Fra Angelico nous a habitués à une tout autre conception du ciel et de ses habitants. Ceux-ci, on le croirait, cheminent encore dans notre vallée de larmes.

Flandrin avait à peine terminé Saint-Vincent de Paul qu'on lui confiait la nef de Saint-Germain des Prés. Il ne devait pas la terminer.

Dans cette vieille nef romane, la muraille, échancrée en bas par les arceaux des grandes arcades, arrondie en haut par les nervures de la voûte, trouée au milieu par les fenêtres, présentait des surfaces irrégulières. Flandrin en tira le meilleur parti. Au niveau des fenêtres, il fit régner une rangée de 42 personnages isolés, empruntés à l'Ancien Testament. Adam vient en tête et saint Jean-Baptiste en queue. Puis, divisant en deux l'espace de chaque travée, il accoupla dans ces deux rectangles échancrés deux scènes jumelles, empruntées l'une à l'Ancien, l'autre au Nouveau Testament, et qui se répondaient étroitement. La série débute avec l'Annonciation et le Buisson Ardent; elle se termine avec l'Ascension et le Jugement dernier. Et cela fait vingt grandes compositions.

La concordance est si savante que, sans nul doute, le P. Cahier dut insuffler à l'artiste sa science des préfigures telle que la comprenait le moyen âge (fig. 34 et 35).

Dans cette œuvre, qui fut sa dernière, Flandrin a renoncé aux fonds plats, dorés ou mosaïqués, dont il avait usé jusque-là. Sans doute, la nature des sujets l'y poussa, et la nécessité de les situer dans un cadre; mais il faut croire qu'une évolution nouvelle l'y portait, car la raison existait déjà pour l'*Entrée des Rameaux* et la *Montée au Calvaire*, peints dans le sanctuaire quatorze ans auparavant. C'est donc la croyance à une liberté plus grande qu'il faut y voir et l'abandon d'une conception trop rigide. (1)

Supérieure encore à la frise de Saint-Vincent de Paul, la nef de Saint-Germain des Prés représente le dernier effort tenté par Flandrin pour atteindre à la perfection. Certaines scènes, comme la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, le *Calvaire*, seront toujours admirées, pour leur noblesse et leur éloquence. On voudrait seulement y voir transparaître un peu plus d'humanité qui rendrait cette noblesse et cette éloquence moins mornes.

Flandrin avait entrepris cet ouvrage en 1856. En 1861, il dut l'interrompre. En 1864, il mourait à Rome, laissant à Paul le soin de terminer l'œuvre commune. Ingres, alors âgé de quatre-vingt-quatre ans, lui survivait, inconsolable.

Un peu oublié aujourd'hui, à cause de l'importance actuelle de la couleur, qui chez lui tient peu de place, et du sentiment qui est tout autre, Flandrin a été de son vivant le plus privilégié des décorateurs d'églises. D'autres que lui eussent mérité de semblables faveurs. A tout prendre, Mottez et Brémond sont plus intéressants, et Chassériau de beaucoup le dépasse.

(1) Voir dans la 2e série, p. 91, l'*Adoration des Mages*.





V. T. CHASSÉRIAU



Théodore Chassériau a fait le désespoir d'Ingres après avoir été son orgueil. Le vieux maître ne comprit pas ce que cet art représentait et qui n'était qu'une phase nouvelle du mouvement créé par lui. De la distance où nous sommes, comprenant mieux la doctrine d'Ingres que M. Ingres lui-même, parce que nous en voyons les prolongements, nous lui restituons sa valeur vraie en le reconnaissant comme le continuateur de son maître, celui qui le compléta au lieu de le répéter, et comme le précurseur de Puvis de Chavannes (1).

Né à Saint-Domingue en 1819, Théodore Chassériau est un exemple authentique de peintre-né. Rarement vit-on précocité pareille. Il était à peine âgé de dix ans qu'il proclamait sa volonté d'être peintre et sa dévotion pour M. Ingres. Sur les instances d'Amaury Duval, son parent et le plus ancien du groupe, celui-ci l'admit par pitié et malgré son âge dans son atelier, se plaignant qu'on le prit pour une nourrice. On lui avait dit que, refusé, l'enfant en ferait une maladie. Ses premiers dessins émerveillèrent le professeur, qui, dans une circonstance, fit lever tout le monde en poussant des cris d'admiration et déclara solennellement : « Cet enfant sera le Napoléon de la peinture. »

Quatre ans après, en 1834, Ingres partait pour Rome, laissant le jeune homme sans guide à un âge où l'on risque de choisir la mauvaise voie. Cette séparation prématurée est la cause que l'ardent créole se fourvoya un moment dans les excès de l'orientalisme romantique.

(1) *Un peintre romantique, Théodore Chassériau,* par Valbert Chevillard, 1893. *Chassériau,* par Henry Marcel, dans la collection « l'Art de notre temps », 1912.

A seize ans, en 1836, Chassériau expose au Salon ses premiers tableaux : son portrait, un *Enfant prodigue* et un *Caïn maudit,* qui lui valent une troisième médaille. Dès lors, l'art de Delacroix s'impose à lui et son lyrisme enflammé le hante. Il rêve d'unir les deux méthodes : le rythme de la forme selon Ingres avec les modulations du ton selon Delacroix. Il alterne les deux techniques : le contour cerné et calme avec le dessin fiévreux et tout en saillie, les tons purs de l'enluminure avec les colorations sulfureuses et assourdies. Mais à travers ces recherches inquiètes, tendant sans cesse au style, sa personnalité propre se dégage, faite de grâce pompéienne, de langueur brûlante et d'exotisme pittoresque. C'est un oiseau des îles qui s'acclimate sur le sol latin tout en gardant son brillant plumage. Bientôt, il atteint une formule à lui, pénétrée de classicisme avec quelque chose d'oriental qui amène Théophile Gautier à le définir : « Un Indien qui a fait ses études en Grèce. » Cette formule est celle de *Jésus à Gethsémani* et de la *Descente de Croix*, deux toiles si mêlées, si étranges, qu'elles intriguent et embarrassent les critiques d'alors, fort perplexes, aux Salons de 1840 et 1842. Entre deux, Chassériau était allé retrouver Ingres à Rome, pour parfaire son éducation. Cette réunion momentanée ne fit que montrer l'imminence de la rupture. De Rome, il écrit à un ami, le 9 septembre 1840 :

Je regarde Rome comme l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre, comme une ville où l'on doit beaucoup réfléchir, mais aussi comme un tombeau..... Je n'ai pas trouvé à Rome autre chose que le Colisée de chrétien; Saint-Pierre n'a aucune apparence religieuse..... Comme nous ne pouvons avoir

aucune sympathie au cœur pour Jupiter, Platon, Vesta et une foule d'autres dieux et déesses, ce n'est pas à Rome que nous pouvons voir la vie actuelle, et quand on reste les yeux toujours tournés vers le passé, on risque beaucoup de rester en ses œuvres dans une agréable béatitude qui vous endort..... Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre. Il a vécu ses années de force et il n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque; il est dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps. Pour lui, c'est très bien, et il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. Mes souhaits et mes idées ne sont en rien semblables. C'est pourquoi, en décembre, dans les derniers jours, je serai en France.....

La brouille commençait, brouille du côté d'Ingres seulement, car l'élève, qui en souffrit, garda toujours pour le maître vénéré le plus affectueux respect.

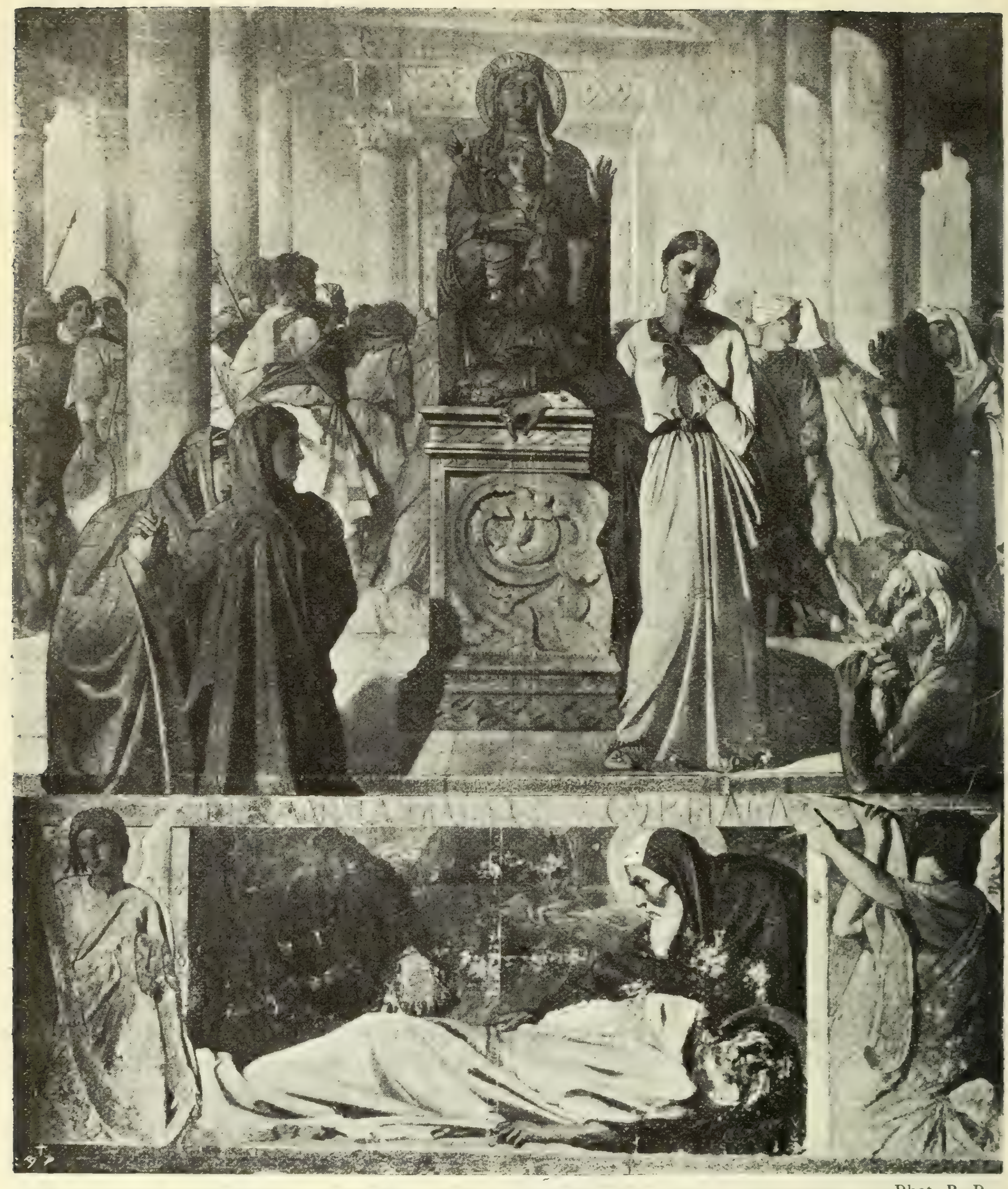
Doué de la plus belle imagination, coloriste autant que dessinateur, virtuose à un âge où l'on apprend encore son métier, Chassériau avait tout ce qu'il fallait pour réussir dans la grande décoration. L'occasion lui en fut offerte en 1841. Le Conseil municipal de Paris le chargea alors de décorer la chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne à Saint-Merry. Il avait vingt et un ans.

L'œuvre de Chassériau à Saint-Merry occupe deux panneaux. Le premier a trois compartiments : la *Conversion*, la *Communion au désert*, l'*Ensevelissement*. Le second en a deux : la *Glorification*, le *récit de saint Zozyme* (fig. 36 et 37).

Dans le premier panneau, le compartiment du milieu, le plus important, renferme l'épisode principal de la vie de la Sainte, sa conversion. N'osant entrer dans l'église, Marie s'arrête pensive, déjà repentante, auprès d'une Madone dorée, entre deux courants de foule semi-barbare, excitant par sa seule présence la curiosité étonnée des jeunes chrétiennes. Le luxe de ses bijoux et l'éclat de sa tunique rose disent la vie mondaine qu'elle a menée jusque-là. Et rien n'est plus émotionnant que cette figure de pécheresse, au teint basané, dressée là au milieu du tableau. Chassériau a su tout dire, aussi bien le passé coupable que l'angoisse présente avec une discrétion du plus haut goût. Au-dessus, saint Zozyme donne la communion à la Sainte retirée dans le désert, et au-dessous le même saint Zozyme, aidé d'un lion, ensevelit la Sainte morte.

Dans le second panneau, tout l'espace est presque entièrement occupé par une seule composition, au-dessous de laquelle une frise monochrome nous montre saint Zozyme racontant aux moines émerveillés le mystère de cette vie de pénitente. La composition maîtresse est une sorte de ravissement, de glorification, d'assomption. La Sainte, extasiée, monte au ciel, emportée par deux anges. Du bas, deux groupes d'esprits célestes lancent vers elle leurs encensoirs fumants, et, près de la fosse vide, le lion pleure. La fougue et l'élan de ce morceau sont de toute beauté. Le mouvement ascensionnel des lignes, toutes tendues vers une verticale partant du centre, et que brise seulement l'horizontale du lion et de deux ailes d'ange est tel que le groupe central paraît lancé à toute volée hors de la fosse entr'ouverte au-dessous.

A ces qualités de vie, de psychologie, d'intelligence, Chassériau a joint une féerie de couleur inconnue des autres élèves d'Ingres. Les bleus lilas et les roses, les verts marins et les roux, les jaunes et les violets y chantent une merveilleuse symphonie. Le public et certains critiques aveugles, choqués par de prétendues dissonnances, lui reprochèrent « de violer la loi mystérieuse de l'accord ». C'est là le sort de tous les créateurs d'harmonies nouvelles. Seul, Théophile Gautier, poète et peintre à ses



Phot. B. P.

Fig. 36. — Chassériau : *Conversion et ensevelissement de sainte Marie l'Egyptienne.* (Saint-Merry, 1841.)

heures, qui avait donc tout ce qu'il faut pour être bon juge, loua avec enthousiasme l'œuvre nouvelle, portant dès lors sur l'artiste des jugements que nous ratifions aujourd'hui.

Malgré cet apport nouveau dans la couleur et l'expression, les décorations de Chassériau à Saint-Merry se réclamaient encore de la doctrine d'Ingres. Il y avait là les grands partis pris de style, de composition, de coloration, exigés par l'intransigeant théoricien. Celui-ci ne voulut voir que la partie novatrice, la meilleure pour nous, la mauvaise pour lui. Aux flatteurs qui venaient lui en faire compliment comme d'un succès personnel, quand on découvrit les peintures en 1843, il répondit avec humeur :



Phot. B. P.

FIG. 37. — CHASSÉRIAU : *Glorification de sainte Marie l'Egyptienne.*
(Saint-Merry, 1841.)

« Dans ma maison, je n'ai jamais obligé personne à porter ma livrée. »

Dix ans plus tard, Chassériau se remettait à la décoration religieuse en peignant la chapelle des fonts baptismaux à Saint-Roch et la voûte du chœur à Saint-Philippe du Roule. Le premier de ces travaux était terminé en 1854, le second en 1856. Chassériau n'était plus alors l'Ingriste perfectionné que nous avons admiré à Saint-Merry. Delacroix avait déteint sur lui au point de lui faire comprendre la peinture décorative comme la comprenaient les Vénitiens de la fin du XVIe siècle. De là le moindre intérêt pour nous de ces peintures.

A Saint-Roch, la place, exiguë, est des plus ingrates: un angle concave à gauche, un dessus de porte à droite. *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine de Candace* occupe le premier; *saint François Xavier baptisant les Indiens* garnit le second. On admire l'exotisme savoureux de l'un, la ferveur concentrée de l'autre que domine la blanche silhouette, admirable, d'un porte-croix.

A Saint-Philippe du Roule, l'espace considérable, 22 m. × 5, est bien en vue. Malheureusement, cette base de calotte, sorte d'hémicycle au-dessus de l'autel, suit un tracé concave qui amène des déformations visuelles. Autour du groupe central formé par le Christ dépendu, les disciples, la Vierge et les saintes femmes, se pressent le centurion suivi de son escorte, les soldats romains occupés à jouer la tunique sans couture, les pharisiens railleurs. Massée au premier plan, sur un ciel bleu, enténébré, cette foule grouillante, tachée de verts et de rouges puissants, est du plus tragique effet. C'est digne des grands Vénitiens.

A Saint-Merry, comme à Saint-Roch et à Saint-Philippe du Roule, Chassériau a exécuté ses peintures avec des couleurs délayées dans l'huile et appliquées directement sur le mur. Elles ont l'aspect de la fresque, et elles prétendaient triompher de l'humidité des murs. L'humidité a eu raison de l'huile aussi bien que de la cire et de la chaux, et, sauf à Saint-Philippe du Roule, toutes sont fort endommagées. Il est grand temps, si l'on ne veut les perdre, de les fixer au moyen de la photographie; c'est ce à quoi travaille en ce moment M. le baron Chassériau.

L'œuvre décoratif religieux de notre artiste s'arrête là; mais son plus grand effort, celui où nous saisissons le mieux le rôle joué par lui est une œuvre profane, la décoration de l'escalier de la Cour des comptes à Paris, exécutée de 1844 à 1848, et malgré mon dessein de m'en tenir aux œuvres religieuses, il me faut bien en dire un mot.

La gare du quai d'Orsay remplace aujourd'hui l'ancienne Cour des comptes démolie en 1897. Les murs peints à l'huile par Chassériau ont disparu avec la pittoresque bâtisse incendiée par les communards.

Heureusement, l'œuvre elle-même, un des plus précieux monuments de notre art français, n'a pas entièrement péri. Grâce à l'initiative d'un Comité, 60 mètres carrés de surface peinte ont pu être sauvés et sont maintenant au Louvre. A l'aide de ces fragments, des descriptions de Théophile Gautier et du souvenir qui en reste encore, il est possible de reconstituer la disposition primitive.

Au bas de l'escalier, on rencontrait un guerrier détachant des chevaux de guerre liés à des arbres. Le long des degrés, trois figures symboliques, le *Silence*, la *Méditation*, l'*Étude*, accueillaient le visiteur. Tout en haut, au premier étage, un vaste ensemble de sujets philosophiques développaient ces quatre idées : l'*Ordre*, la *Force*, la *Paix*, la *Guerre*. Tout cela traduit en scènes concrètes, sans rien de cette irréelle abstraction que feraient supposer les titres, donc dans un langage vraiment plastique. On y voyait : un homme d'âge payant des ouvriers; une frise de guerriers, des forgerons battant le fer des épées; un groupe de captifs; des jeunes gens s'élançant sur des chevaux de guerre; des ouvriers construisant une ville, sous le contrôle des Muses; de jeunes mères allaitant leurs enfants; des moissonneurs au repos; une frise de vendangeurs; des commerçants débarquant sur une côte orientale. Jamais le symbole, cette grande ressource de l'art décoratif, n'avait été si bien compris. Les cahiers de l'auteur nous révèlent comment il s'y prenait et de quelle façon l'abstraction philosophique revêtait chez lui, en traversant son cerveau, cette forme pleine et savoureuse, indistincte de la réalité vivante, que seuls savent lui donner les grands artistes. On y lit des phrases comme ceci :

Faire un jour, dans la peinture monumentale ou en tableaux, des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le courage, la misère, le faste, l'amour, autant de sujets où l'on peut être émouvant, vrai et libre..... Faire dans une composition de la *Paix,* pour représenter le *Commerce,* ceci : la mer bleue et verte, d'un ton léger et ferme, un peu houleuse, des navires étrangers avec des banderoles des plus belles couleurs, une seconde barque détachée du navire, ceux qui portent des marchandises brillants..... le grand caractère ne peut exister réellement sans initiation réelle de la Nature..... Cette liaison de naïveté et de grandeur est le vrai sublime de l'Art. Faire des choses saisissantes mais vraies..... Ne rien faire d'impossible; trouver la poésie dans le réel. Ne pas se torturer. Chercher ce qui est beau et l'exécuter. Si dans la nature c'est beau, ce sera beau dans la peinture. La beauté est la vérité..... Faire dans le ministère de la guerre toutes les scènes de la vie militaire prises dans la cavalerie, la sentinelle à pied à la porte, le sabre au poing enroulé à la main par la dragonne blanche, fier et grand. Le pansement des chevaux; tirer parti de ce costume original du cavalier..... Mettre tous mes ornements gris sur or. Ne pas oublier la valeur riche des arbres jeunes, dorés, avec des taches blanches, comme aux lauriers que j'ai vus à Versailles..... Pour rehausser de grandes places calmes et grises de murailles, il suffit d'un simple ton d'or à quelques places..... Le paysage est grand, sublime, attendrissant, surtout l'hiver quand les arbres sont plus simples, moins chargées de feuilles, et que l'on voit les branches, ce qui pourrait me servir pour les sujets antiques..... Ne peindre que les choses qui me touchent l'âme, ne jamais oublier qu'un effet sérieux et simple est le point essentiel dans une grande peinture; peu de tons, de la force, de l'éclat dans l'harmonie, et c'est tout..... M'écouter et me croire toujours seul; ce que j'éprouve sur moi est toujours la vérité..... Dans le panneau de la guerre, du côté opposé aux gens qui font des armes, personnifier l'incendie par le sujet des troupes débarquant la nuit avec des torches et mettant le feu à une ville en incendiant un petit bois placé le long de l'eau qui forme le premier plan..... Mettre une façade, l'Architecture appuyée sur l'un des côtés..... L'Architecture qui rêve en regardant son plan, l'édifice qui doit monter dans l'espace; à côté, la Musique avec des instruments variés; l'Art tragique, sombre..... Un contraste dans ce tableau du Commerce par tout le luxe qui y sera avec la splendeur tranquille du reste de ce côté et le mâle aspect de l'autre côté..... Faire à la Méditation une draperie traînante et négligée. Le Silence très enveloppé. L'Étude moins couverte..... Ne jamais être aride ou allemand, mais bien italien ou français, c'est-à-dire du charme et de la raison..... Faire de la peinture qui se voie de loin, il le faut....

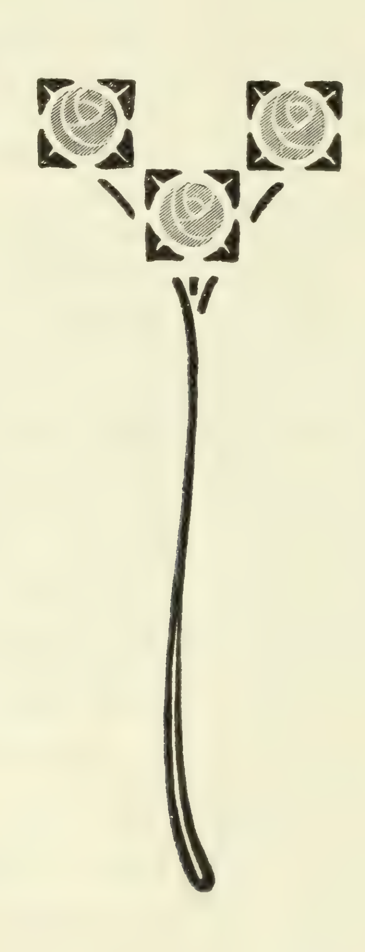
Ces cahiers, complément des *Cahiers de Montauban*, où de nombreux passages, que je ne puis citer, trahissent une si intense préoccupation de la couleur et la divination de nos plus récentes recherches, nous révèlent l'âme ardente de Chassériau et sa compréhension robuste de la peinture monumentale. De la vie elle-même, considérée avec ses yeux d'artiste, il a su tirer une poésie plastique, d'essence très élevée, digne des Grecs et de Raphaël; et il apparaît clairement que rien n'est plus éloigné de l'Académisme que ce flot de poésie réelle auquel s'alimentait son imagination. Ingres eût dû s'en réjouir. Il bougonna. Un de ses amis, le docteur Cabanus, qu'il fréquentait souvent, ayant exposé dans son salon le portrait de sa fille par Chassériau, Ingres, qui ne pouvait l'éviter, passa la première fois en se voilant les yeux des pans de sa redingote, et dans la suite affecta de ne pas le voir. Et M. Haro ayant tenté une réconciliation, il répondit brusquement : « Ne me parlez jamais de cet enfant-là ! »

En dépit de la formule, le mot employé trahit le reste de tendresse dans le cœur du vieux professeur, qui en parlait donc comme d'un enfant prodigue perdu pour toujours. Non, Chassériau n'était pas perdu. Il demeure une des gloires de l'art français; mais, mort à trente-huit ans, en 1857, il est parti sans avoir tenu toutes

ses promesses. S'il eût vécu et qu'il eût eu le temps de quitter Delacroix comme il avait quitté Ingres, peut-être le mettrions-nous au-dessus d'eux.

La décoration de la Cour des comptes, antérieure à ses excès de romantique égaré, postule ce qui s'est fait depuis. Le groupe des *Forgerons* annonce ceux, presque similaires, que Puvis de Chavannes a peints dans le *Travail* du musée d'Amiens. Le panneau du *Commerce* est une première idée du thème que le même Puvis de Chavannes devait développer dans *Marseille porte de l'Orient*, au musée de Marseille. Et le groupe des jeunes femmes évoque absolument, avec une vision moins large, mais avec plus de saveur dans les formes, ce que fera plus tard son continuateur.

Dans les dernières années de sa vie, Chassériau vécut sous l'influence bienfaisante d'une femme remarquable pour qui il professa toujours la plus respectueuse amitié, la princesse Cantacuzène. C'est elle, avec ses gestes de reine, qui inspira ses dernières Madones, en particulier la Vierge de l'*Adoration des Mages*. Plus tard, devenue Mme Puvis de Chavannes, la même femme prendra place au Panthéon sous les traits augustes de sainte Geneviève veillant sur Paris, preuve palpable du lien qui va de l'un à l'autre de ces deux artistes dans la filiation ingriste.





VI. OVERBECK ET BEURON



En même temps que les élèves d'Ingres, sous l'impulsion de leur maître, créaient le courant d'art qui devait aboutir à Puvis de Chavannes, un mouvement analogue se produisait en Allemagne, après s'être produit à Rome avec des Allemands ayant à leur tête Overbeck. Ce mouvement ne se rattache pas à Ingres; il lui est seulement parallèle. Je pourrais donc l'omettre; mais l'intérêt, les points de contact avec le mouvement français, la leçon qui s'en dégage sont tels, qu'il me paraît y avoir quelque utilité à lui consacrer un chapitre de ce livre.

Le 20 juin 1810, un groupe de jeunes artistes allemands arrivait à Rome, attiré par l'irrésistible attrait de l'art primitif italien. C'étaient Overbeck, Vogel et Pforr. Ils s'installaient dans le cloître de Saint-Isidore, abandonné par les Franciscains irlandais, et inauguraient là, dans ce cadre ascétique, une vie d'anachorètes artistes pour qui il n'existe plus au monde que deux choses, les musées et les églises. Leur histoire était assez curieuse pour être contée (1).

Né à Lübeck en 1789, Overbeck était entré en 1806 à l'Académie de Vienne qui passait pour être, après celle de Dresde, la meilleure école d'art d'Allemagne. Il y avait trouvé l'enseignement primaire des disciples de Raphaël Mengs, pour qui l'art se bornait à imiter servilement les tableaux des maîtres classiques du XVIIe siècle. Rebelle à cette froide esthétique, et séduit par le charme, méconnu alors, des monuments du moyen âge, il résolut bientôt de poursuivre librement un idéal plus élevé. De concert avec Vogel, Pforr et quelques autres, il avait fondé en 1808 la *Fraternité de Saint-Luc*. Des œuvres sortirent de là, qui n'étaient plus, comme le reste de l'école, des pastiches académiques. Leurs maîtres, scandalisés, les regardèrent comme des hérésies et voulurent enrayer ce mouvement qu'ils jugeaient dangereux pour l'art, le leur. Après un jugement solennel, Overbeck et ses amis furent exclus de l'école officielle, comme coupables « d'avoir tiré de la nature des exemples opposés à la manière qu'indiquent les maîtres ». L'académisme avait parlé. Expulsés de l'école de Vienne, nos jeunes artistes avaient donc franchi les monts pour venir se retremper aux sources vives de l'art chrétien entrevu; et voilà pourquoi nous les trouvons à Rome, en juin 1810, occupés à méditer devant les fresques et les panneaux giottesques méprisés des habiles.

A Rome, Overbeck était l'économe en même temps que le directeur de cette association quasi monacale. C'est lui qui distribuait à chacun le riz et les citrons dont ils se nourrissaient. Chaque jour, on visitait une église ou un musée, ce qui, à Rome, est tout pareil, et, le soir venu, chacun quittait sa cellule pour venir dans la pièce commune montrer aux autres ses dessins. Le samedi soir, on théoricisait jusqu'à minuit.

Peu à peu d'anciens camarades étaient venus grossir le nombre des membres de cette pittoresque association : Schnorr, Steinle, Thorwaldsen, les Riepenhauser, Philippe et Joannès Veit, Cornélius. Sauf Cornélius, né catholique et expulsé pour les mêmes raisons de l'Académie de Dulsseldorf; sauf les Veit, qui étaient Juifs, tous ces artistes allemands étaient de religion protestante. Ils n'allaient pas tarder à céder à la logique de leurs convictions artistiques.

(1) Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, tome de l'Ecole allemande.

Élevé chrétiennement, nourri de la Bible et des Pères, faisant ses lectures dans l'*Histoire de la religion de Jésus* du converti comte de Stolberg, Overbeck retrouvait avec un étonnement joyeux ses plus purs rêves réalisés entre les murs des sanctuaires catholiques. Arrêté devant la *Dispute du Saint Sacrement*, il voyait les docteurs de l'Église l'attirer d'un geste impérieux vers l'Eucharistie. Penché sur les Madones gothiques, il se surprenait à prier la Vierge pour le pardon de ses péchés. Et traversant le Vatican, érigé en dépôt de la parole divine, il entendait le Pape lui donner la réponse suprême, qui venait compléter celle de la



FIG. 38. — OVERBECK : *Jésus guérissant les malades.*
(D'après une gravure de la maison Schulgen.)

Madone et de l'Eucharistie. Un beau jour, Overbeck se réveilla catholique. Selon le mot de son père, la peinture chrétienne l'avait rendu papiste.

Pforr le premier mourut en demandant l'assistance d'un prêtre. Le jour des Rameaux 1813, Frédéric Overbeck abjurait entre les mains de l'abbé Ostini, futur cardinal, alors professeur au Collège romain, entraînant par son exemple la plupart de ses confrères.

Une pareille association ne pouvait passer inaperçue. Elle fut remarquée au point de susciter des sobriquets. Comme ils laissaient croître leur chevelure, la divisant au milieu par une raie, on les appela les *Nazaréens*. Comme ils ne rêvaient que de peinture mystique, affectant de mépriser l'enveloppe matérielle des formes humaines, on les surnomma les *peintres des âmes*. Et parce qu'ils voulaient remonter aux traditions du XIVe siècle, corrompues, disaient-ils, par Raphaël et ses émules, on les désigna

sous le nom de *Préraphaëlites*. Depuis, ce dernier surnom a été appliqué au groupe anglais dont Millais, Rosseti, Burnes Jones ont été les coryphées et John Ruskin le porte-parole. Mais, au lieu que les Anglais ne remontaient qu'à Botticelli, les Allemands reculaient jusqu'à Simone Martino et Lorenzo Monaco. Et ils ne se consolaient pas de n'être pas nés avant Raphaël.

Quelle était donc la doctrine des *Nazaréens*?

La religion, disaient-ils, est l'objet unique de l'œuvre artistique. Exercé par des chrétiens, l'art ne peut être que chrétien. Depuis trois siècles, les artistes, en cherchant des modèles dans la beauté antique, ont ressuscité le paganisme. Raphaël, Michel-Ange, Titien, sont les premiers auteurs de notre décadence artistique. Il est temps d'instituer un art qui ne soit pas en contradiction avec la pensée chrétienne. Pour cela, il nous faut remonter aux primitifs italiens. Comme eux, il nous faut faire de la peinture immatérielle. Poussant à l'extrême cette théorie, Overbeck se refusait même à étudier d'après nature, de peur que des formes trop belles vinssent arrêter l'essor de son esprit vers la divinité. Il écrit à son père : « Rien au monde ne me contraindra à travailler d'après le modèle vivant. J'aime mieux connaître un peu moins mon art, et garder intacte la pureté du cœur qui convient au chrétien. »



FIG. 39. — OVERBECK : *La Résurrection de Lazare.*
(D'après une gravure de la maison Schulgen.)

On voit combien cette doctrine stérilisante, qui dénotait seulement de très belles âmes, diffère de la doctrine d'Ingres. Celui-ci, en effet, donnait pour unique maîtresse à ses élèves la riche et inépui-

sable nature, avec Phidias, Raphaël et Giotto comme conseillers, donc non pas le modèle vivant ni la photographie, mais la nature avec ce quelque chose d'ajouté que nous nommons le style, et que chaque artiste trouve seulement dans son propre tempérament. Aussi, dans le contact qu'eurent entre eux à Rome Nazaréens et Ingristes, une seule chose a pu leur être commune, l'admiration des vieilles fresques qu'ils étaient en train de découvrir simultanément. Encore ne les voyaient-ils pas des mêmes yeux, leur doctrine n'étant pas la même.

Les Allemands ont prétendu qu'Overbeck avait influencé Flandrin et que nos peintres religieux se rattachent à son école mystique. Cette filiation imaginaire n'existe que dans leur esprit. Elle est aussi fausse que la théorie germanique d'après laquelle le gothique français dériverait du roman rhénan, et elle accuse seulement d'excessives prétentions. Une lettre de Flandrin montre à elle seule l'abîme qui séparait les deux groupes. Flandrin écrit à un ami, le 23 avril 1833, après une visite à l'atelier d'Overbeck, lequel travaillait alors à son œuvre maîtresse, *l'Art chrétien*, ou *le Triomphe de la religion dans les arts*, vaste composition confuse, par endroits enfantine, où toute l'histoire de l'art sous toutes ses formes se trouve personnifiée : « Je trouve cela beau et bien pensé; mais, pour le rendre, Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres. Il observe la nature, mais, de son propre aveu, il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille; d'ailleurs, il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort; car, s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues. »

Entre la modernité à laquelle poussait Ingres et l'archaïsme voulu des Nazaréens, il n'y avait donc pas de rapport. Il y avait même opposition. Le seul rapprochement à faire est la prédominance du dessin, qui donnait aux seconds comme aux premiers un certain aspect décoratif.

C'est par des peintures décoratives, des fresques, que l'école nazaréenne se signala d'abord à l'attention des Romains. Les premières en date sont à la villa Bartholdi. Overbeck, alors âgé de vingt-six ans, y a représenté *Joseph vendu par ses frères* et le *Rêve de Pharaon*. D'autres se trouvent à la villa Massimi; elles figurent huit sujets tirés de la *Jérusalem délivrée* de Tasse. Un troisième groupe orne au Vatican le cabinet de Pie VII. La dernière fresque d'Overbeck se trouve près d'Assise, à Sainte-Marie des Anges. Elle représente la *Vision de saint François*, c'est-à-dire saint François d'Assise à genoux devant un autel sur lequel le Christ et la Vierge laissent tomber une pluie de roses. Avec les cartons dessinés pour les douze apôtres de Castelgandolfo, c'est tout ce qu'Overbeck à laissé dans cet ordre d'idées.

Je viens d'employer à leur sujet le nom de fresques, qu'on leur donne communément. En réalité, ce sont, paraît-il, des peintures murales *a tempera*, c'est-à-dire à la colle d'œuf, donc exécutées sur l'enduit sec et sans lait de chaux. Victor Mottez, élève d'Ingres, qui en parle dans son *Livre de l'art*, dit de celle d'Assise : « Elle est bien faite mais d'un fort vilain ton. Dans ce genre, le blanc n'étant pas de la chaux, la peinture est sans éclat et d'un aspect terreux. »

L'œuvre presque entier d'Overbeck a été traduit par la gravure chez l'éditeur Schulgen. En France, nous ne la connaissons guère que par ces planches en taille-douce d'une grande pureté de ligne et d'un sentiment très pieux (fig. 38 et 39). Le meilleur de ses compositions y ayant passé, puisqu'il bornait son art à un tracé précis sans aucun effet qui pût distraire l'œil du trait regardé comme suffisant, on peut le juger d'après elles. Ce trait, qui jamais n'hésite, dénote chez Overbeck



Phot. Moscioni.

FIG. 40. — SEITZ : *Glorification de saint Thomas.*
(Palais du Vatican. Plafond.)

plus d'adresse manuelle que de science vraie. Son habileté était telle, dit-on, qu'il pouvait dessiner une grande composition sans effacer un seul coup de plume ou de crayon. Il ignorait donc les *repentirs*, ces faux traits qu'Ingres aimait tant, recommandant à ses élèves de les laisser parce qu'ils gardent à l'œuvre finie la saveur de l'esquisse où l'on sent la pensée de l'artiste qui se cherche encore. Mais si Overbeck était si imperturbable dans son dessin, n'est-ce pas parce que celui-ci était pour lui une simple écriture, quelque chose comme une calligraphie, d'où toute émotion et toute recherche sont absentes? Schnoor, si connu pour sa *Bible*, Führich, Ittenbach, les deux Muller, travaillent comme lui. Toute une imagerie religieuse, éditée chez Schulgen et Benziger, est sortie d'eux. Ce sont d'adroits dessinateurs, d'habiles calligraphes. Venu au monde au XIV[e] siècle, leur chef Overbeck, qui avait une âme de saint et de poète, eût compté parmi les maîtres de son temps. Malheureusement, né trois cents ans trop tard, son préraphaëlisme n'était pas authentique.

Le plus important du groupe à été Cornélius. Ses premiers dessins, voisins de ceux de l'Anglais Flaxmann, montrent que, à l'encontre des autres, il avait plus étudié les Grecs, surtout ceux des vases, que les Primitifs. On cite surtout de lui d'importantes décorations murales dans l'église Saint-Louis de Munich. Ce sont de lourdes illustrations d'un agencement pénible et disgracieux. Son *Jugement dernier*, en particulier, est une composition très inférieure.

Cornélius ayant été directeur de l'Académie de Dusseldorf, et Schnoor directeur de l'Académie de Munich, on comprend sans peine que l'influence de cette école sur l'art allemand postérieur ait été considérable. Des artistes comme Feuerstein, d'un romantisme si pittoresque, Hofmann, Feldmann, Fugel, en procèdent manifestement.

Louis Seitz, le directeur de la Pinacothèque du Vatican, mort en 1908, à qui l'on doit les peintures de la chapelle allemande à la basilique de Lorette, celles de la chapelle Saint-Étienne au *Santo* de Padoue, les décorations de la galerie des Candélabres au Vatican et les mosaïques du tombeau de Pie IX à Rome, s'y rattache, lui aussi, visiblement (fig. 40). Son père, d'ailleurs, Alexandre Seitz, avait été élève de Cornélius et Nazaréen. Et l'on ne peut oublier que Pierre Lenz, le fondateur de l'école de Beuron, a été élève de l'Académie de Munich à l'époque où l'influence de Cornélius y était encore prépondérante. De telle sorte que la grande école d'art bénédictine elle-même se rattache, au moins par ses origines, à l'école d'Overbeck.

***

Beuron est un monastère de Bénédictins allemands fondé dans la province de Hohenzollern (Prusse), en 1862, par Dom Maur Wolter, qui sortait du couvent de Saint-Paul hors les murs, à Rome. Supprimée par le Kulturkampf en 1875, rétablie en 1887, l'abbaye de Beuron est aujourd'hui à la tête d'une importante Congrégation bénédictine. C'est là que fut fondée en 1870 une école d'art maintenant célèbre, connue sous le nom d'École de Beuron.

L'occasion en fut la chapelle Saint-Maur, élevée non loin du monastère, à la demande de la princesse de Hohenzollern, la généreuse bienfaitrice de l'abbaye. Le hasard voulut qu'il se présentât pour l'élever et la décorer trois hommes, trois artistes formés dans les écoles de l'État, Pierre Lenz, Jacques Wuger et Luc Steiner, le premier architecte et sculpteur, les deux autres peintres. Quelque temps après, tous trois embrassaient la vie monastique et se faisaient Bénédictins. Pierre Lenz devenait le Fr. Didier, Jacques Wuger prenait le nom de Fr. Gabriel, et Steiner celui de Fr. Luc. Depuis lors, ils ont décoré l'abbaye de Beuron, Notre-Dame de Montserrat à Prague (*vulgo Emmaüs*), la chapelle Saint-Conrad à la



Phot. Beuron.

Fig. 41. — Ecole de Beuron : *Madone et Saints.*
(Façade de la chapelle de Saint-Maur, à Beuron, 1870.)

cathédrale de Constance, la chapelle de Tiplitz en Bohême, l'église de Stuttgard et le monastère du Mont-Cassin en Italie. De quelques-unes de leurs œuvres, des copies ont été exécutées par le Fr. Jacques, à Maredsous, en Belgique (1).

Au Mont-Cassin, dont on vient d'inaugurer les travaux achevés, le Fr. Didier,

(1) L'abbaye de Maredsous, première fille de Beuron, fondée en 1872, possède une grande église à trois nefs, bâtie et décorée d'après les dessins du baron de Béthune, avec le généreux concours de la maison Desclée. Bien qu'exécutées par des moines peintres de Beuron, les innombrables peintures (150 environ) de cette église se rattachent à l'école dite de Saint-Luc, dont l'objectif est de ressusciter l'art flamand du XIVe siècle. De cette imagerie pseudo-gothique, d'où tout talent est absent, le moins que l'on puisse dire est qu'elle est artistiquement inexistante. Il faut regretter qu'on en ait recouvert les beaux espaces de Maredsous, enlevant ainsi à l'art beuronien l'occasion d'une œuvre monacale. Mais le baron de Béthune, qui était un fervent du néo-gothique, croyait à la théorie de l'unité de style telle qu'on l'enseignait alors, et son église étant censée du XIVe siècle, il fallait, d'après lui, que les décorations parussent en être aussi. De là ces peintures imposées. Lui disparu, les artistes bénédictins ont pu exécuter dans le transept et dans trois chapelles qui restaient encore à peindre (Sainte-Scholastique, Saint-Maur, Notre-Dame des Sept-Douleurs) vingt-six panneaux reproduisant des fresques de Beuron et du Mont-Cassin. Ce sont les seules œuvres intéressantes de cette église, et c'est d'elles qu'il s'agit ici.

privé de son principal collaborateur, le P. Gabriel, dirige toujours, malgré ses quatre-vingt-un ans, l'équipe monacale, lui insufflant l'esprit qui l'anime lui-même. Car l'âme de tout le groupe, c'est lui, et les autres sont, acceptent d'être ses mains, donnant ainsi modestement l'exemple d'une dépendance féconde. Architecte-né, ayant reçu une formation de sculpteur, il a conçu sous forme d'esquisse celles de ces pages qui comptent vraiment pour les artistes, laissant au pinceau de ses aides peintres le soin de l'exécution. Il a été vraiment, comme au moyen âge, un « maître d'œuvre ».

La chapelle de Saint-Maur, à Beuron, où cet art bénédictin s'est pour la première fois formulé, évoque tout ensemble, avec son toit en pente et son avant-corps à piliers, l'idée d'une basilique primitive et d'un archaïque temple grec. Des fresques sur le mur extérieur retracent des épisodes de la vie de saint Benoît. Elles sont peintes en grisaille, sur un fond rouge sombre qui se rapproche du ton brique. Sur la façade abritée par le porche, une



Phot. Beuron.

Fig. 42. — Ecole de Beuron : *Procession de Saintes.* (Chapelle Saint-Maur.)

Vierge assise, dans un médaillon, entre saint Benoît et sainte Scholastique, accueille le fidèle, et au-dessous, à droite et à gauche de la porte, une double rangée de moines et de Sœurs porteurs de couronnes s'avance vers elle. Le Fr. Didier a retrouvé dans cette frise, avec des éléments nouveaux, la grandeur des mosaïques de Ravenne. A l'intérieur, le Christ crucifié occupe la paroi du fond entre six saints. Ce même thème, repris plusieurs fois, se retrouve, avec une variante (saint Benoît et sainte Scholastique agenouillés), au réfectoire du monastère de Beuron et à la *Torreta* du Mont-Cassin.

Les quatre animaux symboliques et des anges adorateurs l'accompagnent sur les murs voisins. De ces anges, il faut signaler comme particulièrement émouvant celui qui se voile le visage des pans de son manteau. C'est une figure inoubliable (fig. 41, 42, 43).

Cette chapelle, où dominent les camaïeux sur fond brun, première œuvre du Fr. Didier en 1870, est plus modeste que les travaux exécutés depuis, en particulier que ceux du Mont-Cassin. Elle demeure cependant, quoi qu'on en ait dit, la plus parfaite expression de son talent. La décoration, telle qu'elle y est comprise,



Phot. Beuron.

FIG. 43. — Ecole de BEURON : *Anges adorateurs.*
(Chapelle Saint-Maur.)

est une création d'architecte. D'aspect monumental, volontairement hiératique, faite pour les grands espaces, elle fait corps avec les murs dont elle semble émaner, au lieu d'y paraître ajoutée. Une géométrie inflexible y donne naissance aux silhouettes aussi bien qu'au détail du drapé, et, comme esprit, nous nous trouvons reportés aux marbres grecs de la période éginétique, aux peintures hiératiques de l'antique Égypte, aux grandioses architectures de l'ancien Orient, les trois choses par quoi se laissa façonner l'artiste moine.

Au Mont-Cassin, en Italie, une première série de grands travaux de 1876 à 1880 et une seconde dans ces dernières années ont eu pour résultat la décoration de la Torreta. Cette partie du monastère est tout ce qui survit du monastère primitif, et saint Benoît l'a habitée. Le reste, remanié au XVIIIe siècle, date de 1510. Imaginez deux étages de chambres voûtées, dont une chapelle, sortes de grottes creusées dans de vieilles tours cyclopéennes d'origine préromaine. Fr. Didier, aidé de ses élèves, et conseillé par l'abbé du Mont-Cassin, Dom Krug, dont l'âme artiste était sœur de la sienne, a exécuté là toute une série de compositions d'une noblesse sévère, inspirées par la vie du fondateur ou la méditation des Livres Saints. Les morceaux de choix en sont la *Mort de saint Benoît* et les *Funérailles de sainte Scholastique*, grisailles sur fond brun ; les *Vieillards de l'Apocalypse* à genoux, jouant de la harpe, sur fond or, avec quelques notes de couleur dans le rideau d'anges qui les surmonte ; la *Madone* entourée d'anges et de saints ; les *Adieux de saint Benoît à saint Placide*. Moins importantes, des frises retracent des scènes de la vie bénédictine, depuis celle des moines artistes peignant et sculptant jusqu'à celle des Frères bûcherons et forgerons (fig. 44, 45, 46, 47, 48).

En dépit de son aspect hiératique, qui en arrête quelques-uns, il faut bien reconnaître que cette tentative d'art est considérable. Pour l'admettre et l'apprécier sainement, il faut la regarder comme l'expression d'un art tout particulier, inadmissible en dehors, mais défendable là, et qui est l'art monastique, l'art bénédictin.

Pour saisir le rapport intime qui existe entre cet Art et la Vie dont il émane, rien ne vaut l'assistance aux offices divins d'une communauté bénédictine. Quand les religieux encapuchonnés, rigides dans leur scapulaire noir aux longs plis droits, psalmodient dans leurs stalles au-dessous

de ces peintures que d'aucuns trouvent trop rectilignes, il s'établit entre elles et eux une parenté qui les légitime en les expliquant. Les panneaux rigides et la scène ambiante où se meuvent les moines prennent alors un même air de famille et participent du même caractère. L'harmonie préétablie amène à penser qu'aucun autre genre de dessin et de peinture ne tiendrait au-dessus de ces cloîtrés silencieux. Et nous revoilà en face de la même concordance qu'au Parthénon, où le rapport était tel entre la théorie vivante des jeunes Athéniennes et l'œuvre immobile de Phidias, que l'on pouvait croire, aux jours sacrés des Panathénées, ou que la frise de marbre se poursuivait jusque sur le sol, ou que la blanche procession avait remonté les parois de marbre pour s'y incorporer. Preuve nouvelle que l'art vrai n'est pas une chose distincte de la vie, comme tendrait à le faire croire la conception moderne du musée.

C'est donc comme traducteurs de la vie bénédictine que ces artistes s'imposent à nous. Quand ils ont été vraiment artistes, c'est leur état qu'ils ont chanté. Et ils ne pouvaient le faire que de la sorte. Vivant dans les cloîtres paisibles, d'où toute rumeur est absente, où leurs Frères glissent comme des ombres, ils devaient rêver d'un art grave et austère, géométrique et réglé comme eux. De pareils hommes ne pouvaient peindre qu'ainsi. Certains tableaux de Delacroix sont des clameurs peintes et participent du brouhaha de la foule bruyante qui circule. Les leurs sont imprégnés d'oraison et calfeutrés de silence. On se tait instinctivement devant eux. La paix, cette grande vertu bénédictine dont le nom est inscrit à la porte d'entrée, les pénètre de toute part. On n'imagine pas un saint Benoît dessiné autrement que ne l'a fait le Fr. Didier.

Les derniers travaux du Mont-Cassin ont une moindre portée. Exécutées en mosaïque, ces décorations brillantes, où l'ornementation domine à côté de quelques images sacrées, ont comme soubassement de rudes sculptures trapues en bas-relief, d'un caractère assyrien trop prononcé, où sont représentés les saints de l'Ordre et les guerriers chrétiens. Exécutées par le P. Adalbert d'après les indications du Fr. Didier, la part de celui-ci y a sans doute été trop restreinte.

Ailleurs, l'école de Beuron s'est surtout exercée sur les récits de l'histoire sainte. A Emmaüs de Prague, c'est le cycle de la vie de la Vierge, et l'auteur en est le P. Gabriel, ce premier et talentueux collaborateur du Fr. Didier, aujourd'hui disparu. Pour réaliser les conceptions du maître incontesté, il avait dû oublier sa propre manière, car celle-ci, comme il apparaît dans une *Fuite en Égypte* et un *Guillaume Tell et Baumgarten*, antérieurs à sa conversion, était voisine de celle de Feuerstein. A Stuttgard, l'œuvre capitale est un chemin de la croix que la gravure a depuis popularisé. On aurait tort de la considérer comme la plus belle de l'école, ainsi que cela a été dit. A Tiplitz, c'est toute une série de scènes mystiques et historiques, peintes par le P. Luc. Leur caractère adouci, presque efféminé, les fait confiner à l'imagerie. L'abus des draperies plissées y est criant. Plus encore que pour Flandrin et Amaury Duval, on peut dire : que de plis! que de plis! Dans toutes ces peintures, les collaborateurs du Fr. Didier s'en sont tenus aux sévères principes de la décoration monumentale telle qu'il la comprend. De blanches silhouettes, rehaussées de couleurs claires, s'y détachent sur un fond bleu sombre qui paraît presque noir, ou sur un fond brun. Avec le blanc et le gris noir, qui jouent le rôle principal, le ton brique, le jaune paille et un bleu délayé y réalisent de calmes harmonies.

Mais, outre qu'elles accusent souvent par leur manque de caractère monumental l'absence du maître et la part prépondérante des élèves, ces œuvres achèvent de nous démontrer que cet art, tout de rêve et de contemplation journalière, ne sau-



Phot. Beuron.

Fig. 44. — Ecole de Beuron : *Derniers moments de saint Benoît.*
(Torreta du Mont-Cassin, 1880.)

rait être appliqué à l'histoire sacrée, car, là, le spectacle quotidien, qui seul pourrait soutenir ces artistes, ne leur est plus d'aucun secours. Le Fr. Didier, créateur de symboles et peintre de la vie bénédictine, restera. Le même, narrateur de la Vie de Jésus, est déjà périmé. Si sa vision s'impose à nous quand il s'agit de saint Benoît et de ses Frères, nous ne pouvons nous empêcher de voir autrement que lui pour tout le reste. Même chez un Bénédictin, cette vision en ce qui concerne le Christ et la Vierge ne se légitime pas, en dépit de la théorie de l'école. Car cette école a une théorie, formulée par son fondateur, alors qu'il était encore dans le monde (1).

Pour la connaître, le mieux est encore de la citer. Voici donc, choisies, les phrases les plus chargées de sa pensée :

J'allais souvent seul à la Glyptothèque pour étudier les œuvres originales de l'art grec, spécialement la période ancienne, avant tout les Eginètes..... Cet art exerça sur moi une attraction magique, par ce fait surtout que j'étais plus particulièrement exercé aux formes architectoniques..... Ici, chaque forme et chaque pli sont harmonieusement divisés et mesurés..... Dans la Renaissance...... les formes et les plis ne sont combinés que selon un sentiment aveugle. Ici, au contraire, toute mesure découle d'une échelle du corps qui gouverne les lignes et les corps, et les draperies aussi, dans une volonté une. Il n'y avait là personne qui pût m'éclairer sur les antiques et leur mystérieuse technique. Dans les écoles régnait une méthode quasi idéaliste. Quand on avait fait une esquisse passable, l'œuvre devait s'aider du modèle vivant et du mannequin. Avec l'appui des maîtres, la nature devait être idéalisée..... Avec les mesures, on perdait peu de temps..... D'ailleurs, où règne la perspective, il ne peut être question de mesures..... Tout cela conduisait nécessairement à un semblant de nature..... Sur ces entrefaites..... survint de l'étranger l'invasion destructive qui fit de la nature une espèce d'idole..... Bientôt, on cota plus une bataille de Bédouins d'Horace Vernet que le combat autour du corps de Patrocle de Cornélius et que le plus bel Overbeck..... Un tâtonnement fébrile avait envahi l'art..... Celui-ci était livré à l'individualisme..... Ils étaient perdus, ces principes exacts de la forme, ces éléments typiques permanents de l'art antique..... Ici fait partout défaut le fondement objectif de l'art : le typique, le nor-



Phot. Alinari.

Fig. 45. — Ecole de Beuron : *Madone et Saints.*
(Torreta du Mont-Cassin.)

(1) *L'esthétique de Beuron*, par Pierre Lenz. Traduit de l'allemand par Paul Serusier.

mal, le style, qui reposent sur les nombres fondamentaux, les mesures précises. Seul, cet élément de la géométrie esthétique peut réduire au calme la mer des variations de la nature..... A l'aide de cet élément, on arrive à ramener les variations sans fin à un nombre saisissable de caractères..... Les formes les plus simples sont les plus nobles et les meilleures..... Les œuvres architecturales de l'antiquité ne dépassent pas les mesures des cinq corps réguliers..... Le typique, qui a ses racines dans les mesures les plus simples, reste donc la base de l'art..... Le but de tout grand art est l'application des formes fondamentales géométriques, arithmétiques, symboliques, tirées de la nature..... Adam lui-même a été tiré de la figure fondamentale du triangle..... Le mot de Platon est exact : Quand on ôte de l'art ce qui est mesure, nombre et poids, ce qui reste n'est plus de l'art..... Ce n'est pas en vain qu'il est dit dans les psaumes : Vous avez tout disposé selon la mesure, le nombre et le poids..... Tout cela, nous le trouvons en Égypte, dans l'art classique, chez les Byzantins, chez Giotto..... A la fin de la Renaissance, cet élément est tout à fait perdu..... L'artiste doit se borner aux formes élémentaires et fondamentales. Plus il est simple, plus il approche le grand..... Nous devons venir à la nature armés de ces lois..... Nous découvrirons alors la Géométrie vivante..... Il est donc nécessaire aux artistes de faire entrer dans leur œil et leur sentiment cette géométrie..... D'abord sentir, ensuite voir..... Comme ces choses se trouvent dans les œuvres de l'origine, j'ose dire qu'elles appartiennent à la révélation originelle, héritage du paradis..... C'est une grâce spéciale que les anciens reçurent de Dieu..... C'est cette science de l'antique Égypte qui ne nous a pas été transmise par les livres, mais que nous pouvons lire dans ses œuvres..... Chez les Grecs, c'est une pousse de la grande plante égyptienne qui a fleuri..... La cité ayant été engloutie, les Byzantins s'assirent à la porte du tombeau de l'Art et gardèrent fidèlement les mesures..... Mesurer jusqu'au plus petit ornement, suivre la loi statique dans le repos comme dans le mouvement en de vivantes lignes, un jet frais de la pensée dans une division pleine de vie, le tout dicté par la surface, penser logiquement, fuir ce qui est creux : tout cela convient à l'art, comme le



Phot. Beuron.

FIG. 46. — Ecole de BEURON : *Scènes de la vie de saint Benoît.*
(Torreta du Mont-Cassin.)

naturalisme en est la ruine..... La prétendue restauration par Cornélius et Overbeck n'a pas résolu le problème..... Les idées des Nazaréens ne donnent qu'un art d'illustration, non un art monumental et typique..... Les peintures des vases de l'ancienne Grèce exercèrent sur moi une impression magique..... Je tâchai de découvrir les principes des Grecs..... Je les trouvai dans les plantes, surtout les feuilles..... Ces moyens me parurent être la logique et la nécessité vitale qui hait comme un poison le bon plaisir et le jeu..... Ce sont les Égyptiens qui ont trouvé et appliqué la loi des proportions de l'harmonie des grandeurs. Cette mystérieuse division est dans le domaine des dimensions ce qu'est l'intervalle dans le domaine des sons..... De même que la musique date de la connaissance de l'accord parfait, l'art classique date du dogme de l'harmonie des grandeurs. Cette loi d'harmonie devenue une science, voilà dans l'art ancien ce qui le faisait classique..... Ce sont ces deux forces fondamentales de l'art ancien, la *nécessité vitale* des parties et l'*amour des parties* entre elles, qui lui montrent le chemin vers la géométrie appliquée..... De même qu'il n'y a qu'une vérité dogmatique, il n'y a aussi qu'un art dogmatique dans ses lois formelles..... Il est plus facile de copier une forme de la nature que de donner les mesures et les angles d'une statue égyptienne..... Nous pouvons à peine nous faire une idée de la majesté d'une figure religieuse accomplie de la floraison grecque. C'est le triomphe de toute science. Le dicton sur le Jupiter de Phidias : « Quiconque l'a vu une fois ne peut plus être malheureux », a certainement une signification..... Le Christ n'est pas exprimé même si je rends le modèle le plus sublime. Il reste toujours un inexprimable que je ne puis traduire que par des moyens typico-géométriques..... Les sculpteurs pisans créèrent cette sentimentalité individuelle en opposition avec les modes de représentation plus abstraits de l'art ancien..... Michel-Ange est pour nous l'élément qu'il faut le plus éloigner de notre sein..... Alors se dressa un puissant génie d'airain, Cornélius..... C'est lui qui introduisit celui qui écrit ces lignes dans le temple du vrai grand art..... Aujourd'hui, la critique intelligente soupire après la fixité classique..... L'art chrétien primitif doit ressusciter, non dans sa forme, mais dans son esprit. Sans l'école des anciens, il ne pourra jamais s'élever à la grandeur classique..... Il m'a paru utile de fixer ces théories....., afin qu'un talent plus jeune et plus riche, dirigé dans cette voie



Phot. Alinari.

FIG. 47. — Ecole de BEURON : *Les Vieillards de l'Apocalypse.*
(Torreta du Mont-Cassin, 1880.)



Phot. Beuron.

Fig. 48. — Ecole de Beuron : *Entretien de saint Benoît avec sainte Scholastique.*
(Torreta du Mont-Cassin, 1880.)

avec ses premières forces, puisse aller plus loin.

Tel est le *Canon* que citent ces moines quand ils expliquent leurs peintures, mais celles-ci, en fait, leur sont plus proches et moins étrangères qu'ils ne pensent. Car, enfin, ces anges et ces saints, ils les ont vus d'abord avec leur imagination calme, un peu solennelle, modelée par la paix du cloître, avant de les mesurer exactement. Le ciel qu'ils peuplent de ces figures est une trouvaille de leur fantaisie avant de l'être de leur compas. La vision artistique qui leur est propre a précédé chez eux l'emploi des saintes mesures. Si leurs harmonies géométriques s'adaptent si parfaitement à leurs pensers plastiques, c'est que leur imagination très particulière a su les plier docilement à leur servir d'expression. Aussi ont-ils cru à une théorie qui se confondait avec leur volonté d'artistes. Mais, en réalité, c'est un tempérament, non la géométrie, qui a engendré leur art. Et nous en arrivons, en définitive, pour eux comme pour nous, à cette grande règle, la seule, en somme, de tout art : le sentiment personnel. Il n'existe pas d'arithmétique capable de la remplacer.

Si l'art de Beuron, en tant qu'expression bénédictine, nous intéresse, l'esthétique de Beuron nous laisse donc indifférents. Notre philosophie d'art actuelle l'a depuis longtemps dépassée. Mais on aurait tort d'en tirer argument. On ne sait pas assez que des théories erronées peuvent s'accompagner d'œuvres excellentes, et que les meilleures doctrines donnent parfois naissance aux plus inférieurs produits. L'esthétique est vis-à-vis de l'œuvre d'art dans un rapport différent de celui de cause à effet. Erronée, elle cesse même de l'être, si l'artiste, cessant de l'appliquer comme un critère à l'art d'autrui, travaille à son œuvre propre sous son influence directe. A ce moment, d'erreur qu'elle était, elle devient un aide et un stimulant. Quand, par exemple, un Michel-Ange condamne l'art flamand au nom de son idéalisme hautain, refusant d'y voir un art véritable parce qu'il n'y a, dit-il, ni choix ni grandeur, il se trompe, et nous savons ce que cette fausse doctrine a produit chez un disciple tel que Vasari; mais cette erreur de pensée et cette déviation de jugement sont une partie de son génie, et c'est grâce à elles qu'il a pu œuvrer si magni-

fiquement. Au pied de l'œuvre, d'ailleurs, l'artiste cesse de théoriciser pour se livrer à son instinct qui est son meilleur guide. Son esthétique valant ce qu'il vaut lui-même, il lui suffit alors d'être vraiment artiste; et pour lui à ce moment, comme pour nous ensuite, le meilleur de son travail échappe au raisonnement. On peut conclure que si les saintes mesures prêchées par les moines de Beuron ne peuvent nous être à nous, qui rêvons d'autre chose, d'aucune utilité, c'est cependant à elles, vivifiées par leur sensibilité propre, que les œuvres de ces moines doivent leur belle ordonnance et leur authentique majesté.

Ces grandes qualités, d'ordre architectural, ne peuvent leur être refusées. Il ne faut donc pas les juger d'après les pages superficielles de la *Cathédrale,* où Huysmans, qui venait seulement de feuilleter l'album du chemin de la croix, les a cruellement raillés. Huysmans, du reste, écrivain savoureux, mais critique bizarre, d'une sensibilité extrême, mais d'un très mauvais goût, est plus amusant à lire que précieux à consulter.

Au très artiste Fr. Didier, il faut souhaiter que se réalise le vœu qui termine ses théories : l'éclosion d'un talent jeune, capable d'aller plus loin. Rien dans la philosophie d'art ne s'oppose à ce que ce continuateur adopte l'esthétique hiératique. Celle-ci ne nous est ni étrangère ni antipathique. Elle s'apparente même avec quelques-unes de nos plus modernes recherches. Dans notre sculpture la plus avancée, l'art d'un Bourdelle, élève de Rodin, ne se réclame-t-il pas, lui aussi, de l'archaïsme éginétique ? Et les bas-reliefs qui décorent la façade du théâtre des Champs-Elysées, à Paris, ne sont-ils pas directement inspirés de ces primitifs grecs tant aimés du Fr. Didier ? L'artiste de Beuron peut donc être à la fois et très ancien et très moderne. Qu'il garde le même parti pris d'hiératisme et de simplicité, mais il lui faut se renouveler, car l'art se meurt dès qu'il se fixe. C'est un errant condamné à d'éternelles métamorphoses. Il ne faut pas songer à l'arrêter dans sa course incessante. Dès qu'on l'immobilise pour l'asservir, pareil au Protée de la Fable, il vous échappe et disparaît, s'évadant des formules précises où l'on avait cru l'emprisonner.





VII. PUVIS DE CHAVANNES



Puvis de Chavannes peut se définir d'un mot : c'est le créateur du style décoratif du XIX[e] siècle. Ce que Ingres avait rêvé, ce que les disciples d'Ingres avaient vainement tenté, ce que Chassériau avait entrevu, il l'a réalisé. Cette réalisation n'a nullement été la fusion de Ingres et de Delacroix, car cette fusion est chimérique et les deux s'excluent ; mais ça été la parfaite réussite de ce dont l'*Apothéose d'Homère* et l'*Age d'or* n'étaient que l'essai.

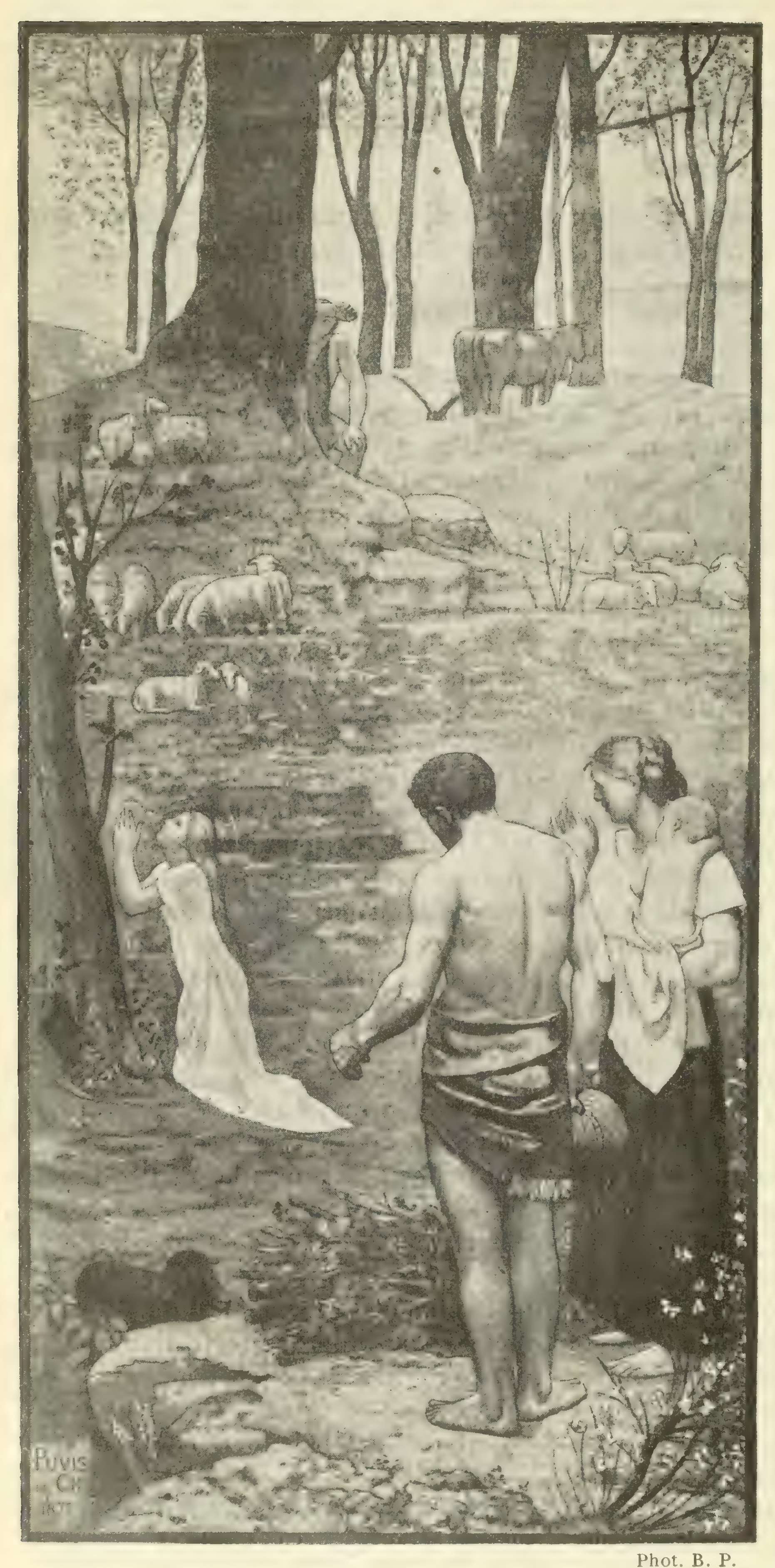
Tranquille et crayeuse comme l'architecture qu'elle revêt, la peinture de Puvis de Chavannes va avec la pierre nue qui l'entoure, et prend uniformément un aspect cendré comme si à ses couleurs l'on avait mélangé le calcaire de la muraille. On dirait d'une vieille tapisserie aux laines passées. Ses figures, d'une sérénité élyséenne, fixées dans une silhouette simplifiée, aussi loin que possible de la calligraphie académique, s'inscrivent en de vastes paysages dont elles ne sont elles-mêmes que l'accompagnement. Et ce sont de vivants symboles, des fictions viables où la vraisemblance de la vision s'allie aux plus poétiques inventions, un monde à la fois idéal et réel, un univers aussi loin de la littérature que de la réalité. C'est un art de rêve et de méditation. Il est l'antithèse de l'art naturaliste que recherchait Courbet. Et comme chez les plus grands génies de notre race, depuis Poussin jusqu'à Millet, la main-d'œuvre y compte peu. La conception prédomine sur le métier, pliant celui-ci à une simple expression de la pensée sans rien qui étonne les yeux. Ainsi comprise et exécutée, cette peinture aux tons de fresque, bien qu'exécutée à l'huile sur des toiles marouflées, est celle dont la vertu décorative a été portée le plus loin. On peut, sans être taxé d'exagération, dire qu'un seul Puvis de Chavannes décore plus que tous les Vénitiens réunis (1).

Le grand artiste n'est pas arrivé tout d'un coup à cette coloration et à ce vocabulaire. Élève d'Henri Scheffer et de Couture, il hésita d'abord entre Delacroix et Courbet. Son premier tableau, la *Pieta* exposée au Salon de 1850, est, aussi bien comme sens dramatique que comme technique, sous l'influence visible de Delacroix. Les essais des quatre années suivantes nous le montrent ballotté entre l'art religieux historique et la peinture réaliste.

C'est en 1854, à la suite d'une circonstance fortuite, qu'il découvrit lui-même sa vraie voie : celle de peintre de murailles. Son frère ayant alors fait bâtir en Saône-et-Loire une maison de campagne, Puvis s'offrit à revêtir de peintures les murs de la salle à manger. Il y peignit *l'Enfant Prodigue* et les *Quatre Saisons*. De celles-ci, le *Retour de chasse* est celle qui laisse le mieux deviner ce qu'il sera. Puvis de Chavannes y est déjà en germe, dans les silhouettes sans modelé et dans les arbres dénudés : un Puvis de Chavannes encore inexpérimenté mais plein d'une allégresse juvénile. Et il est clair que Chassériau l'a orienté.

Sachant dès lors ce qu'il voulait, Puvis se mit résolument à l'œuvre ; mais, faute de commandes officielles, il dut être lui-même son propre client. Il offrit au musée d'Amiens, pour son entrée, *la Concorde* et *la Guerre*. Ces deux toiles parurent au Salon de 1861. Tout le monde

(1) En attendant un ouvrage définitif qui manque encore, les deux meilleurs livres parus sont : *Puvis de Chavannes*, par MARIUS VACHON, 1900 ; *Puvis de Chavannes*, par J. LARAN et ANDRÉ MICHEL, 1912.



Phot. B. P.

Fig. 49. — Puvis de Chavannes : *Sainte Geneviève en prière.* (Panthéon, 1877.)

s'en émut. Violentes critiques, approbations inquiètes et mêlées de restrictions, leur auteur ne recueillit guère que cela. Seul, comme pour Chassériau, Théophile Gautier se montra bon juge :

« M. Puvis de Chavannes, écrit-il, n'est pas un peintre de tableaux. Il lui faut, non pas le chevalet, mais l'échafaudage et de larges murailles à couvrir. Le sens décoratif perce jusque dans les moindres accessoires..... Ce jeune artiste, dans un temps de prose et de réalisme, est naturellement épique et monumental. »

Et pourtant, ce n'était pas encore le vrai Puvis. La composition, pyramidale dans la *Concorde*, y obéissait encore à la géométrie classique ; on y voyait de beaux nus, comme l'admirable femme vue de dos, qui était un sacrifice fait au morceau ; et la palette manquait d'homogénéité. Il y avait en tout cela plusieurs systèmes de modelé, comme de dessin et de composition.

Avec les travaux suivants : *le Travail, le Repos, l'Automne, Ave Picardia Nu-*

trix du musée d'Amiens, *A la fontaine*, *Marseille porte de l'Orient* du musée de Marseille, le style de Puvis de Chavannes s'affirme. La gamme, claire et blonde, totalement débarrassée de tout ce qui fait trou dans la muraille, est maintenue dans la tonalité de la fresque. Le dessin vise à l'abréviation. La vision s'élargit, et dans le cadre aux larges plans les formes se balancent, s'équilibrent, avec une harmonie de plus en plus cadencée. Lui-même, en 1868, l'explique.

« J'ai voulu être de plus en plus sobre, de plus en plus simple. J'ai condensé, ramassé, tassé. J'ai tâché que chaque geste exprimât quelque chose, et que la couleur, au lieu de contraster comme jadis avec la blancheur de son cadre, s'harmonisât doucement avec lui. »

Ses multiples études à la san-



Phot. B. P.

Fig. 50. — Puvis de Chavannes : *Saint Germain prédisant les destinées de sainte Geneviève.* (Panthéon.)



FIG. 51. — PUVIS DE CHAVANNES : *Sainte Geneviève et saint Germain.*
(Détail du panneau précédent.)

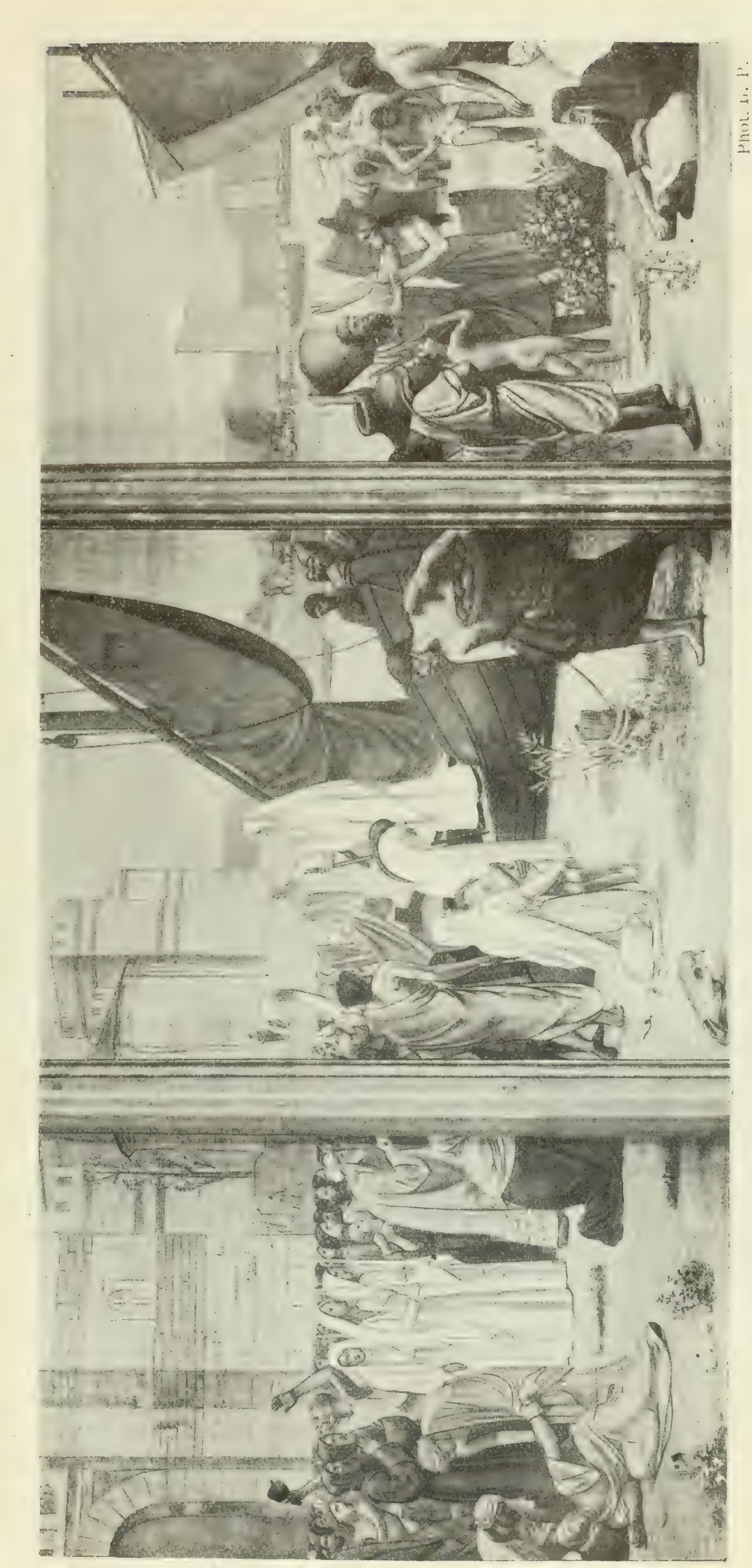
guine sont là qui montrent le sérieux de ses recherches, et comment, quand un détail ne justifiait pas sa présence, il le sacrifiait à l'intérêt suprême de l'œuvre.

« Le plus petit bouche-trou, dit-il, suffit à faire crouler l'édifice tout entier en éveillant la méfiance du regard. Un détail insignifiant, étranger à l'idée-mère,

est capable de détruire toute la puissance d'émotion. »

Avec ces recherches, les critiques naturellement se multiplièrent. L'exécution sommaire à laquelle il tendait heurtait trop de front les naturalistes d'alors aux yeux de qui le modelé était un dogme, pour qu'il n'y eût pas conflit. Entre un métier si humble et les recettes compliquées de la cuisine artistique, il y avait trop d'opposition. Aussi le malentendu devait-il aller en s'aggravant, jusqu'au jour où on aurait enfin compris le sens de cet art fait de sacrifices et de renoncement. Si quelques-uns le comprenaient déjà, le plus grand nombre s'irritait, et les gens d'esprit plaisantaient.

Cependant, Puvis de Chavannes devait aller plus loin encore dans son évolution. Celle-ci touche à son terme avec la *Décollation de saint Jean-Baptiste* en 1870, les *Jeunes filles et la Mort*, *l'Espérance*, en 1872, *Charles*



Phot. B. P.

FIG. 52. — PUVIS DE CHAVANNES : *Sainte Geneviève ravitaillant Paris.* (Panthéon.)

Martel, de l'hôtel de ville de Poitiers, en 1874.

La première de ces quatre compositions fit scandale. On la traita de « grotesque vignette » et d'« image d'Épinal ». Ses amis eux-mêmes parlèrent d'« erreur passagère ». La seconde fut refusée par le jury au Salon : ce n'était pas la première fois. La dernière enfin reçut, en dépit des mauvais plaisants, un accueil assez sympathique. Visiblement on commençait à comprendre. Un journaliste d'alors, J. Goujon, écrit :

« En ce moment, parmi les gens du métier, il se fait du bruit autour de ce genre excentrique. Le public rit. »

Il admire aujourd'hui. Mais le public rit toujours, quand on dérange ses habitudes visuelles en lui offrant quelque chose qu'il n'a pas déjà vu. Mal informé, jugeant de tout avec cet instrument débile qu'est le goût personnel, il est tout d'abord injuste. Aussi l'Art, éternel Protée qui se transforme sans cesse, est-il l'éternel méconnu, car ceux-là seuls le reconnaissent sous ses déguisements multiples qui en reçurent le don des dieux.

En 1874, Puvis de Chavannes était mûr pour les grandes commandes : Panthéon, musée d'Amiens, musée de Lyon, Sorbonne, Hôtel de Ville de Paris, Bibliothèque de Boston. Le triomphe commençait. L'une de ses commandes, la *Vie de Sainte Geneviève*, au Panthéon, devait être une œuvre religieuse. Je ne parlerai que de celle-là. Elle est l'œuvre la plus populaire de l'artiste, celle qui permet le mieux de mettre en évidence la valeur propre de son art. Il n'y aura donc rien de sacrifié à ce que je me cantonne dans cette page chrétienne.

***

Le Panthéon est celui de nos monuments parisiens qui a le plus souvent changé de destination. Construit par Soufflot de 1764 à 1790, il était primitivement destiné à remplacer la vieille église abbatiale de Sainte-Geneviève, démolie en 1807, et que la rue Clovis représente aujourd'hui comme emplacement. La Constituante le consacra au culte des grands hommes. Sous la Restauration, l'édifice était redevenu religieux. Laïque de nouveau en 1830, religieux en 1851, il est depuis 1885 laïcisé jusqu'à nouvel ordre, et l'église voisine de Saint-Étienne du Mont a hérité de ses reliques.

La décoration du Panthéon a, elle aussi, subi quelques vicissitudes. Ses premières peintures, celles de Gros et de Gérard dans la coupole, datent de la Restauration. En 1848, toute la décoration murale en fut confiée à Chenavard, qui voulait y figurer une histoire philosophique de l'humanité. J'ai déjà dit dans le chapitre III ce qu'il advint de cette tentative et comment elle fut interrompue par les événements de 1851. Le projet de décorer entièrement le Panthéon fut repris en 1874 par le marquis de Chennevrières, directeur des Beaux-Arts. Tout d'abord il avait été décidé que le travail, divisé en huit lots, serait exécuté par les huit peintres suivants : Baudry, Joseph Blanc, Bonnat, Cabanel, J.-P. Laurens, H. Lévy, Meissonier, Puvis de Chavannes. Mais plusieurs de ces artistes n'ayant pu tenir leurs engagements, des commandes postérieures et successives vinrent modifier le premier plan. Aujourd'hui, tel qu'il est, le Panthéon, à peu près terminé, est l'œuvre de quatorze artistes. Ce sont, en suivant de droite à gauche l'ordre des parois : Galland, Puvis de Chavannes, H. Lévy, Maillot, J. Blanc, J.-P. Laurens, Detaille, Hébert, Puvis de Chavannes, Lenepveu, Humbert, Cabanel, Delaunay, Bonnat, Despouy.

Tous ces choix ne sont pas également heureux. Les Lenepveu et les Cabanel, sauf un, sont des images. Les Jean-Paul Laurens sont des erreurs, c'est-à-dire de belles choses qui ne sont pas à leur place, Le Hébert est trop visiblement inspiré des anciennes mosaïques byzantines. La partie vraiment supérieure est l'œuvre de Puvis de Chavannes et de Humbert.

Tout le monde s'accorde à regretter dans le monument l'absence d'homogénéité. En plus d'inégalités trop visibles, le caractère disparate du plan de décoration est son vice principal. On ne comprenait pas encore en 1874 que des travaux de ce genre ne doivent pas être confiés à des peintres de chevalet mais à des décorateurs.

Un trait raconté par les intimes du maître nous fait saisir sur le vif la différence de méthode entre ces deux catégories d'artistes. Puvis de Chavannes, qui se préoccupait de plus en plus de l'accompagnement architectural, venait souvent vérifier à l'aide de carnets coloriés le rapport de ses tons avec le blanc grisâtre des murs et des colonnes. Ses émules en manifestaient quelque surprise. Ne comprenant pas de scrupules pareils, l'un deux prononça: « Pour moi, je me f... de la muraille! » Et Puvis, mis au cou-



Phot. B. P.

Fig. 53. — Puvis de Chavannes : *Sainte Geneviève.* (Panthéon.)

rant, aurait dit : « Il se f... de la muraille; la muraille le vomira! »

L'œuvre de Puvis de Chavannes au Panthéon est double. Un premier morceau, dans la nef de droite, raconte l'enfance de sainte Geneviève. Un second, placé dans le chœur, à gauche, est consacré au rôle patriotique de la Sainte et à sa vieillesse. Chacun de ces deux ensembles comprend quatre entre-colonnements et une frise qui les surmonte. Ils sont d'une date différente. Les premières de ces peintures ont été terminées en 1877, quand le peintre avait cinquante-trois ans. Les secondes, inachevées, portent la date de 1898, date de la mort de l'artiste, alors âgé de soixante-quatorze ans. La remarque a son importance, car un sentiment différent les distingue. Puvis de Chavannes, entre deux, avait évolué encore, et c'est dans cet entre-deux que se placent ses grands travaux à la Sorbonne et à l'Hôtel de Ville de Paris, pour ne citer que les principaux.

Dans l'un comme dans l'autre, Puvis a pris le parti, assurément grandiose, de faire fuser sa composition par delà des colonnes. Un seul sujet, le principal, occupe donc trois panneaux. Le quatrième panneau, isolé, sert d'accompagnement. Cette disposition lui a permis deux vastes ensembles où sa large vision a pu s'étendre sans être arrêtée. Tout autre parti pris, qui se serait imposé les colonnes comme limites, n'aurait abouti qu'à un morcellement mesquin.

Le groupe de la nef représente : *sainte Geneviève en prière*, et *saint Germain d'Auxerre prédisant les hautes destinées de sainte Geneviève* (fig. 49, 50, 51).

Puvis étant surtout un ordonnateur de vastes ensembles, c'est le grand panneau, brisé en trois par deux colonnes, qu'il faut considérer. La chape de l'évêque forme au milieu une grande tache rouge brique, note principale qu'accompagnent partout des bleus dans le costume des hommes et des femmes. A cause de cette harmonie générale visée, la carnation des nus y est poussée au roux; et cette base brune a pour pendant dans le haut le bleu du ciel rompu par des nuages de pluie et des peupliers dépouillés. La coloration est très jolie, bien que fanée de tons, parce que le gris n'y intervient presque pas et que tous les pigments employés sont colorés, avec une prédominance des roux et des bleus.

Le groupe du chœur représente : *Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé*, et *Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi* (fig. 52 et 53).

Ici, la note centrale est une grande tache blanche formée par la Sainte; et les notes d'accompagnement sont surtout des gris : le gris des voiles des barques, le gris des murailles de la cité, le gris des costumes eux-mêmes. Çà et là, à peine quelques verts et quelques roux cendrés, très éteints, au milieu desquels éclate comme un coquelicot la blouse rouge d'un petit garçon. La note la plus colorée est l'horizon de collines bleuâtres qui suit la ligne du fleuve au-dessous d'un ciel lavé par une pluie d'orage.

Le petit panneau est une harmonie bleue, allant du cobalt au violet, que réchauffent les roux des toits.

On voit sans peine, par la seule tonalité générale, combien Puvis avait évolué de l'une à l'autre de ces deux œuvres. La vision n'est plus la même. Très colorée encore dans la première, elle se grise complètement dans la seconde. A-t-il voulu ainsi traduire la fraîcheur de l'enfance et par contraste la cendre que met le temps sur toute fin d'existence humaine? Je crois plutôt que la cause est d'ordre architectural. De plus en plus serve de la muraille, la peinture de Puvis de Chavannes a fini par en prendre la couleur. Et, bien que la première de ces deux expressions soit, tout d'abord, plus agréable à l'œil, il faut sans doute considérer la seconde comme supérieure. A qui le contesterait, l'artiste pourrait répondre ce qu'il répondit un jour à quelqu'un qui se permettait devant lui

de préférer ses peintures d'Amiens à celles du Panthéon : « Vous croyez donc que je n'ai rien appris en vingt ans! »

L'art suprême de décorer par taches et par masses apparaît plus complet en effet dans l'œuvre finale. Cet art ici est si sûr de lui que l'artiste ne sent plus le besoin d'avoir recours à un bleu ou à un roux; un système de valeurs correspondantes lui suffit. Et les lignes du paysage prennent de plus en plus d'ampleur. Le ciel, l'horizon, le fleuve, la plaine : ces quatre éléments sont ici les acteurs principaux, comme ailleurs les taillis de peupliers, de pins ou de lauriers, et le ciel et la plaine toujours. La foule, venue de Paris au-devant de la Sainte, et qui se continue jusqu'au milieu du panneau central, est un bel exemple de ligne décorative.

Plus difficile à expliquer est le dédain



Cl. du *Mois*.

FIG. 54. — PUVIS DE CHAVANNES : *L'Inspiration chrétienne.*
(Musée de Lyon.)

manifesté de plus en plus par le grand artiste pour ce que nous regardons malgré tout comme la correction de la forme humaine. La gaucherie, ou ce que nous nommons tel, il semble y avoir tendu comme à un but. On arrive difficilement à comprendre comment un artiste qui a fait à Amiens de si beaux nus, a pu faire dans la suite des femmes d'apparence si ingrate. Est-ce lacune ou est-ce système? Les beaux dessins à la sanguine, qu'il nous a laissés, protestent contre l'accusation d'indigence de métier. Certaines utilisations d'études, comme *la grande sœur*, passée, avec les modifications jugées nécessaires, dans la *Rencontre de saint Germain et de sainte Geneviève*, accuesnt un parti pris voulu. Serions-nous donc tellement imbus d'académisme que tout retour à une vision sincère et

naïve, volontairement distante de tout art d'école, nous apparaisse comme une maladresse? En dépit de l'explication, nous nous surprenons toujours à excuser Puvis sur ce point; et l'on pense aux défaillances qu'amène la vieillesse.

Un point où nous n'avons plus à l'excuser, c'est l'emploi du paysage et de la perspective. Très humblement soumis aux exigences de la muraille comme valeurs et comme coloration, Puvis ne s'est pas cru obligé à des entraves que n'avaient connues ni les pompéiens, ni Giotto, ni Raphaël. Il a donc délaissé les fonds unis, or ou bleu, des byzantins, auxquels était retourné Flandrin, et à leur place il a déroulé de vastes, ordonnés et harmonieux paysages. Mais ceux-ci, dont les plans s'étagent au lieu de s'enfuir, font tellement corps avec la muraille qu'ils en sont seulement la respectueuse ornementation.

Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi est la dernière œuvre du peintre, qui, aidé de son élève Victor de Koos, put à peine la terminer. La figure de la Sainte y est l'effigie véridique de cette princesse Cantacuzène, rencontrée dans l'atelier de Chassériau, et sur le tard devenue sa femme.

Antérieurement au Panthéon, en 1886, Puvis de Chavannes, dont la sensibilité était très religieuse, avait eu l'occasion de créer une œuvre qui se rattache à celles dont je viens de parler : c'est l'*Inspiration chrétienne* peinte dans l'escalier du Musée de Lyon en pendant à *Vision antique*. Encore que ce ne soit pas là une église, même désaffectée, cette peinture doit être citée, ne serait-ce que pour montrer les dispositions d'âme de l'artiste dont nulle de nos basiliques n'a su profiter. La scène représentée est de celles qui ont dû se passer à Florence, dans le cloître de San-Marco, alors que Fra Angelico en décorait les murs. De fait, le cadre est approximativement le même; et ce moine peintre, perdu dans son rêve, entouré de quelques-uns de ses frères et de laïques qui sont ses élèves, c'est une vision ombrienne ou florentine du début du xve siècle (fig. 54).

Jointe aux peintures plus spécifiquement religieuses du Panthéon, cette page chrétienne, d'un lyrisme si fervent, achève de nous montrer en Puvis de Chavannes un des plus grands poètes de la peinture française. Venu en un temps de réalisme brutal, l'incompréhension dont il fut longtemps victime eut pour cause les règles matérielles d'un art qui ne voyait pas au delà d'une bonne prose naturaliste. Aujourd'hui, il n'est plus personne qui demeure insensible au charme reposant de ses œuvres. Nous avons appris, un peu par lui, qu'il en est des lignes et des tons comme des mots, et qu'il y a en peinture aussi des chants auxquels il convient d'appliquer d'autres règles que celles de l'histoire et du roman. La poésie a repris dans l'art français ses anciens droits.





VIII. H. MARTIN, HUMBERT, BESNARD



On raconte que Puvis de Chavannes, ayant pu voir en 1898, peu de temps avant sa mort, *Sérénité* d'Henri Martin, que cet artiste devait exposer au Salon de l'année suivante, se serait écrié : « Celui-là me continuera ! » Ce n'est pas, en effet, parmi les disciples du maître ni parmi les puvisistes, ses imitateurs, qu'il faut aller chercher ce qui lui fait suite. Le vrai continuateur du grand Lyonnais, c'est ce Toulousain à technique révolutionnaire, si différente de la sienne, mais poète comme lui et coloriste harmonieux.

Entre les deux se place l'impressionnisme. Né vers 1875, avec Claude Monet, Sisley, Renoir, Pisarro, ce mouvement artistique a eu pour but et pour résultat un procédé nouveau capable de traduire à l'œil l'éclat de la lumière solaire. Les prédécesseurs immédiats des impressionnistes, c'est-à-dire Courbet et Manet, avaient échoué dans cette recherche parce qu'ils ne savaient guère opposer que le noir avec le blanc. S'inspirant de l'Anglais Turner, qui dans ses prestigieuses marines leur avait indiqué la voie, les peintres de ce groupe s'aperçurent que les jeux de clarté et d'ombre, intraduisibles comme tels, se transposent avantageusement en jeux de couleur. Ils remplacèrent donc sur la toile la lumière blanche par son équivalent coloré; et, employant les couleurs pures afin de conserver leur éclat, ils laissèrent à l'œil du spectateur le soin de recomposer à distance les tons qu'ils avaient décomposés. Chimistes et physiciens venaient en effet de leur apprendre les lois des complémentaires, comment un rayon solaire, en traversant le prisme, se décompose en trois couleurs pures, jaune, rouge, bleu, qui se mélangent à leurs confins pour former trois couleurs composées, violet, vert, orangé. Chaque couleur pure a sa complémentaire correspondante, qui, mêlée à elle, forme sur la palette un gris sale et terreux, tandis qu'elle donne à distance un gris clair et lumineux si on les juxtapose seulement sur la toile sous forme de taches séparées. En conséquence, les impressionnistes ne craignirent pas de zébrer les chairs roses de virgules vertes dans les parties ombrées, au grand étonnement du public, et de varier les ombres elles-mêmes, colorées différemment suivant la nature du ton local. Dans leurs œuvres, le dessin est comme volatilisé et les formes vibrent lumineuses dans l'atmosphère où elles paraissent comme flotter. La nouvelle école apportait un langage nouveau. Il s'agissait de l'employer à dire quelque chose. *Sérénité* d'Henri Martin est l'utilisation décorative du parler impressionniste.

Elle est maintenant au musée du Luxembourg, cette vaste, lumineuse et élyséenne composition d'une tonalité rose et bleue, où les frondaisons des arbres et les acteurs sont comme incendiés par la lumière rouge d'un soleil couchant. Comme sujet : une clairière traversée par un ruisseau que bordent des peupliers au tronc rigide, et sur le sol herbeux des personnages extasiés de bonheur qui regardent passer un vol léger de blanches apparitions porteuses de lyres. Qu'est-ce au juste? Eden, Paradis, Champs-Elysées, c'est une vision de rêve, une création de poète; et ce poète, encore que loin de nous, est religieux. L'impression de calme qui se dégage de son œuvre et son charme indéfinissable sont de ceux qui vont à la peinture chrétienne. On imagine fort bien une église peinte de la sorte, et l'on voudrait voir appliquer aux anges

cette formule, inaugurée par Puvis de Chavannes, de corps éthérés sans ailes (pourquoi des ailes ?) glissant sans mouvement dans l'atmosphère (fig. 55).

Si la poésie de cette toile nous émeut, c'est la technique qui est à la base qui doit surtout nous retenir. Gardant des impressionnistes la division de la touche et l'emploi des couleurs pures, non comme un moyen de traduire les effets fugitifs de la lumière mais comme un élément décoratif, Henri Martin a exécuté ce panneau au pointillé. Les amateurs de classements étiquetés ont appelé cela le pointillisme. C'est une sorte de mosaïque au pinceau, qui prend à distance un éclat et une vibration incomparables.

Sérénité n'est pas le début d'Henri Martin dans cette nouvelle voie. Son métier avait dès lors cette vigoureuse originalité qui nous le fait tant aimer aujourd'hui et dont les salons annuels nous montrent chaque année l'influence grandissante. Son premier essai de pointillisme décoratif remonte à dix ans plus haut et eut pour occasion la *Fête de la Fédération*.

Quand cette dernière toile fut exposée au Salon de 1889, ce fut une stupeur. Son auteur, en effet, élève de Jean-Paul Laurens, s'annonçait depuis 1883, où sa *Francesca de Rimini* ,acclamée par les artistes avait été acquise par l'État, comme devant continuer son illustre compatriote en des tableaux sincèrement peints selon le métier traditionnel établi au début du siècle par Géricault et Delacroix. Après six ans de succès, alors qu'il semblait n'avoir qu'à suivre une route toute tracée et pleine de certitude, Henri Martin, âgé de vingt-huit ans, changeait brusquement de manière et adoptait la nouvelle écriture, qu'il jugeait seule bonne à traduire sa vision lyrique.

Ameutés d'abord contre lui pour tant de hardiesse, les différents partis qu'irritait le procédé (comme si le procédé importait!) se laissèrent peu à peu gagner par le charme des œuvres, telles que *Chacun sa chimère* de 1891. En 1895, le triomphe était assez complet pour qu'on lui confiât une décoration à l'Hôtel de Ville de Paris : un plafond, deux frises et quatre écoinçons. Dès lors, la preuve était faite que le pointillisme amenait une grande richesse décorative et qu'il ouvrait une nouvelle voie aux peintres de murailles. Et en 1897 la médaille d'honneur du Salon décernée à *Crépuscule* consacrait définivement la réputation de son auteur.

C'est ici que se place *Sérénité*, dont j'ai parlé au début comme étant la seule pouvant être rapprochée des œuvres chrétiennes. Après sont venues les merveilleuses décorations de la mairie de Marseille et du capitole de Toulouse, où tel panneau, *les Faucheurs*, est un pur chef-d'œuvre.

Il est un autre de nos grands peintres qui se rattache plus visiblement à Puvis de Chavannes et qui, comme Henri Martin, a paru vouloir réagir contre le gris effacé des puvisistes. C'est Humbert. De lui nous avons une œuvre spécifiquement religieuse, et qui, pour se trouver dans une église désaffectée, ne s'en rattache pas moins à l'art chrétien.

Chargé de décorer au Panthéon le mur de fond du croisillon Nord du transept, Humbert, qui succédait à Gustave Moreau dans cette commande, a traduit en quatre panneaux : *l'Idée de Dieu*, *l'Idée de patrie*, *l'Idée de famille*, *l'Idée d'humanité*.

Le premier, d'une inspiration semblable à celle de *l'Angelus* de Millet, rentre dans le cadre de ce livre. On y voit les pêcheurs dans leurs barques, priant, avant le départ, le Maître des flots de leur accorder un heureux retour (fig. 56).

Il est visible pour tout le monde que le dessin volontairement rudimentaire et les formes frustes à dessein procèdent de l'art brut de Puvis de Chavannes. C'est à la fois rustique et subtil, massif et raffiné comme *l'Enfance de sainte Geneviève*. Mais la palette n'est pas la même. Dans le fond obscur de ce transept, les touches de la peinture scintillent,



Phot. Fiorillo.

Fig. 55. — Henri Martin : *Sérénité.* (Musée du Luxembourg, 1899.)



Phot. B. P.

Fig. 56. — Humbert : *L'Idée de Dieu.* (Panthéon, 1893.)

brillent, comme des pierres précieuses. C'est un écrin de pierreries fluorescentes, comme sont les étranges végétations de la flore marine, avec quelque chose d'assourdi qui les fond dans une harmonie neutre. Si la couleur reprend ses droits, elle est donc tout de même pliée aux exigences de la place. Après les Puvis de Chavannes, cette décoration de Humbert est la seule au Panthéon où nous puissions prendre des leçons.

La réaction coloriste qu'elle représente s'est continuée depuis ; elle a été surtout le fait d'Albert Besnard, hier encore un isolé en rupture de ban avec l'École, aujourd'hui directeur de la villa Médicis, à Rome, et membre de l'Institut.

Albert Besnard est le plus *peintre* de nos peintres actuels. Et c'est aussi un grand poète. Parti du



Phot. Besnard.

Fig. 57. — Besnard : *La Mort.*
(Hôpital de Berck, 1898.)

luminisme, il a abouti à la grande décoration ensoleillée. S'il nous intéresse ici, c'est comme décorateur de la chapelle de l'hôpital de Cazin-Perrochaud, à Berck-Plage, dans le Pas-de-Calais. Les peintures de cette humble église sont éclipsées aux yeux du public par les glorieuses décorations de l'École de Pharmacie, de l'Hotel de Ville, et du Petit Palais à Paris, du même auteur. Elles les égalent cependant, et le musée du Luxembourg vient d'en acheter les maquettes au fusain.

Poète, Besnard est un imaginatif épris de grandes transpositions décoratives et de beaux arrangements. Comme tel, il devait être heurté, à son retour de Rome, par le naturalisme imbécile et sans imagination qui régnait chez nous en 1880, à la suite de Bastien Lepage. En face de ce courant terre à terre et sans envolée, il osa le premier une interprétation décorative de la haute poésie scientifique, la même qui hantait dans ses vers Sully Prudhomme. Délaissant les mythes païens épuisés, il traduisit en rêves éblouissants et en fantastiques apparitions les idées sur la genèse des mondes et les destinées humaines qui le séduisirent. Celles de ses peintures qui naquirent de cet effort sont les premières œuvres plastiques de notre temps qui soient en parfait accord avec la pensée

contemporaine. L'une d'elles, *la Maladie* de l'École de Pharmacie, prélude déjà à la chapelle de Berck. Au-dessus des figures d'angoisse et de martyre, des gestes résolus des médecins, des attitudes des assistants, plane cette tragique poésie de la Douleur que, quinze ans plus tard, Besnard traduira plus dramatiquement encore dans un oratoire d'hôpital.

Et ce poète est avant tout un lyrique. D'une sensibilité aiguë, il perçoit la réalité avec un rayonnement insoupçonné des autres. De là l'éclat intense de sa couleur qui lui aliène les gens d'un goût faussement distingué. Mais ce très moderne, qui osa les plus grandes audaces dans l'interprétation lumineuse, est en même temps un classique épris d'ordre et d'équilibre. Aussi, tout en prenant aux pleinairistes leur amour de la vibration atmosphérique, fut-il de ceux que ne satisfaisait pas le morceau, de si belle virtuosité qu'il soit. Aux beaux fragments, il préféra toujours le noble effort de la composition. Cette nature de son esprit devait l'apparenter à ceux qui renouvellent aujourd'hui, dans la décoration, la tradition classique.

Il est donc fondé à dire que son vrai maître a été, non Cabanel ou Cornu, chez qui il étudia à l'École des Beaux-Arts, mais l'ami Brémond et par lui Ingres.

La décoration de la chapelle de Berck est un acte de gratidude du peintre pour le lieu où son plus jeune fils recouvra la santé. A défaut d'une foi devenue hési-



Phot. Besnard.

Fig. 58. — Besnard : *La Viduité.*
(Hôpital de Berck.)



Phot. Besnard.

Fig. 59. — Besnard : *L'Opération.*
(Hôpital de Berck.)

tante, et qu'il a su d'ailleurs retrouver pour la circonstance, ce sentiment a inspiré à Besnard une œuvre digne d'être mise en parallèle avec les plus belles sorties de son pinceau.

Mais pour pouvoir l'apprécier, il faut être capable de sortir de l'habituelle imagerie catholique. Le thème ne pouvait en être que celui même de l'humanité pantelante qu'il avait là sous les yeux, car toute décoration, comme toute poésie, doit être tirée de la vie même qui est à l'entour. De ces pauvres malades, dont l'un avait été son fils, il a donc évoqué les angoisses et les espoirs, mêlant à ses visions d'artiste l'idéal chrétien que le local lui suggérait. Dans une chapelle d'hospice, et à Berck-Plage, qui n'est lui-même qu'un vaste hôpital où l'on ne voit guère dans les rues que des infirmes couchés dans de petites charrettes pareilles à des cercueils, la poésie de la douleur s'imposait au peintre, qui l'a montrée tour à tour sanctifiée, soulagée, récompensée par le Christ.

Sur le mur gauche de la nef, l'artiste a représenté en quatre panneaux une sorte de vie idéale humaine: la naissance, les misères de la vie, la mort, la viduité. Ici, c'est l'enfant qui naît, et devant la mère étonnée du miracle, l'époux tend au Christ en croix le petit être destiné comme lui à souffrir. Là, une tourbe atteinte de toutes les tares physiques et

morales s'agite au-dessous d'un Christ douloureusement penché sur elle et dont les plaies saignent. Plus loin, un homme pleure au pied d'un lit mortuaire, pendant que les autres s'en vont, retournant au devoir de la vie vers lequel les pousse le Christ (fig. 57). Enfin, dans un dernier espace, trois veuves éplorées sanglotent devant une Pieta (fig. 58).

Sur le mur de droite, le thème de la douleur reprend sous une autre forme. En quatre panneaux encore, voici : *la Maladie, l'Opération, l'Aumône, la Cité future.* Dans le premier, c'est un enfant malade que sa mère vient offrir au Christ ressuscité sortant de son tombeau, parce que lui seul est la Vie. Dans le second, l'enfant est étendu sur la table d'opération et le scalpel du chirurgien fouille dans sa pauvre chair de misère; mais le Christ est là, témoin invisible, rendant efficace par sa grâce l'effort humain, car, si c'est le médecin qui soigne, c'est le Christ qui guérit (fig. 59). Dans le troisième, un mendiant, blotti sur le seuil d'une cabane hospitalière, reçoit l'aumône, et le Christ



Phot. Besnard.

FIG. 60. — BESNARD : *L'Agneau Rédempteur.*
(Hôpital de Berck.)

bénit celui qui donne au pauvre. Dans le quatrième, sous la direction des anges et la bénédiction du Christ, les hommes construisent la cité future, celle d'où tout mal sera exclu.

Cela fait huit scènes. Les trois premières ont pour témoin le Christ crucifié, la quatrième le Christ mort entre les bras de sa Mère, les quatre autres le Christ ressuscité dans un nimbe de gloire. Exemplaire divin, le Dieu Homme, ici sur sa croix, là glorieux, est donc déjà par lui-même l'image vivante de la nécessité de la douleur comme de la certitude de la récompense. Les malades et les dégénérés qui viennent prier dans cette chapelle peuvent déjà voir réalisées en lui les deux phases de leur propre histoire. Et ce poème de la souffrance humaine se termine par une vision de beauté et de bonté.

Ces huit compositions, à personnages demi-grandeur, sont la partie supérieure de la décoration de cette chapelle, mais celle-ci comprend encore un Sacré-Cœur debout dans un halo de nuages au fond du sanctuaire; deux anges encensant l'Evangile, sur l'arc du chœur; deux

anges aux ailes de vautour recueillant dans des calices le sang de l'Agneau couché sur la croix, au mur du fond (fig. 60); quatre figures de saints aux quatre angles : saint Louis guérissant un malade des écrouelles, saint Roch donnant à boire à un infirme, sainte Elisabeth de Hongrie secourant un miséreux, saint Vincent de Paul recueillant un nouveau-né; enfin, au-dessus des fenêtres et les encadrant de leurs immenses ailes, dix anges tenant dans leurs mains un commandement du décalogue inscrit sur une banderole. Tout cela grandeur nature, et (sauf le Sacré Cœur et les quatre saints) traité ornementalement, contrairement aux huit panneaux de la nef, dont la manière enveloppée est celle de toutes les œuvres décoratives de Besnard.

Un chemin de la croix, en forme de frise ininterrompue, devait, sur le soubassement, compléter cet ensemble qui eût été, qui est déjà magnifique. L'artiste n'a pu qu'en ébaucher une partie, celle du mur de droite. Comme elle était à l'état d'esquisse, on l'a recouverte d'une boiserie, et l'on y a suspendu quatorze chromolithographies. Ah! celles-là au moins sont finies! On peut compter les cils! Et, par leur faute, est perdue pour beaucoup la leçon qui se dégage de ces admirables peintures.

Celles-ci, malgré leur indéniable beauté, demeurent incomprises de quelques-uns que leur sujet même rebute. On n'aurait point à les défendre si l'esthétique était plus connue; non pas cette esthétique verbale toute en théories qui constitue la plus vaine des phraséologies, mais cette philosophie artistique qui se dégage d'une sérieuse histoire de l'art, discipline positive sans laquelle l'esthétique n'est qu'un songe creux. Pendant ce temps, les magots dont regorgent nos églises bénéficient de la plus complète indulgence.

D'une haute inspiration et d'une belle couleur, l'œuvre de Besnard à Berck s'impose donc à la méditation des artistes chrétiens. Tout au plus peut-on lui reprocher l'aspect trop matériel du Christ en croix qui, dans les panneaux 1, 2 et 3, chahute un peu. On l'aurait mieux compris sous forme d'apparition lumineuse. Encore faut-il ajouter que l'impression donnée par la photographie s'atténue sur place, grâce au jeu du coloris. Celui-ci a déjà souffert quelque peu des injures du temps. De nombreuses taches de rousseur maculent les panneaux. Elles sont dues, paraît-il, au carbonyle dont le peintre avait enduit les murs pour se préserver du salpêtre et qui traverse la toile, pareil à des éclaboussures de teinture d'iode. Malgré ces atteintes, le coloris de ces toiles garde son charme ensorceleur. On ne se lasse pas d'admirer les harmonies bleu et orangé, vert et roux de la nef, les tuniques rouges comme des coquelicots des grands anges de l'entrée, et le Sacré-Cœur vert et rouge du sanctuaire à la physionomie si intensément affectueuse. Ces anges, il y en a ici quatorze, sont à mentionner à côté de ceux de Maurice Denis à la fin du chapitre *les Anges* qui ouvre le précédent volume; et ce Sacré-Cœur, comme celui encore de Maurice Denis au Vésinet, doit être cité dans les *Images du Christ* de la première de ces séries comme une des plus belles représentations que l'on ait encore données de ce type. (1)

Bibliographie sommaire : *Henri Martin*, par VALMY BAYSSE, dans *Peintres d'aujourd'hui.* — *Albert Besnard*, par G. LECOMTE, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905. — *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, par PAUL SIGNAC. — *La Vie artistique*, six volumes, par GUSTAVE GEFFROY.

(1) Cf. *Pages d'art chrétien*, 1re série, p. 1-13; — 3e série, p. 7-31.





IX. QUELQUES ÉGLISES



Ce chapitre devrait pouvoir s'intituler: Lourdes, Fourvière, Montmartre. Il semble en effet que, bâties et peintes par la génération qui a vu tant et de si beaux décorateurs, nos trois grandes basiliques devraient pouvoir être montrées comme le miroir où se reflète le meilleur de l'art contemporain. Il n'en est rien cependant, et l'histoire de notre peinture décorative, ce que j'ai appelé ici la filiation d'Ingres réduite à l'élément religieux, peut être écrite sans qu'on invoque leur témoignage. Celui-ci lui est même étranger.

Cette constatation, en ce qui concerne Montmartre, se tempère d'un espoir. La basilique du Sacré-Cœur n'a en effet encore reçu que des décorations secondaires dans les chapelles latérales, des mosaïques exiguës sur Jeanne d'Arc, saint Louis, saint Benoît Labre, la Bienheureuse Marguerite-Marie, par H. Pinta, Lionel-Royer et Marcel Magne. Plus importante et meilleure, une autre mosaïque, œuvre de Marcel Magne, remplit la coupole de la Vierge. Elle représente Marie montant au ciel entourée de sept anges et d'un cercle de bienheureux qui l'acclament (fig. 61). Elle n'a qu'un défaut, que les anciens eussent jugé impardonnable, celui d'être invisible; cette coupoline est en effet un trou noir que rien n'éclaire. La décoration de Montmartre se réduit à cela pour le moment. L'*Assomption* de Marcel Magne était un morceau difficile. Traitée avec talent, elle permet d'espérer pour la page capitale que le même artiste, qui est le fils de l'architecte actuel de la basilique, prépare en ce moment même (1913), sous la haute direction de M. Luc-Olivier Merson, pour la calotte de l'abside. Le programme, un peu sec, comprend un Sacré-Cœur gigantesque au centre et une rangée de saints des deux côtés. Sa réalisation coûtera un demi-million. On peut déjà deviner que, faute de jour, cette mosaïque ne se verra qu'à moitié.

Le Rosaire de Lourdes ne nous offre pas la même marge pour rêver d'avenir. Là, le principal est fait. Autour de la rotonde, encore à faire, se développent les quinze chapelles circulaires, divisées en trois groupes de cinq comme le rosaire aux mystères duquel elles sont consacrées. Dans chacune d'elles une mosaïque importante occupe toute la paroi du fond au-dessus de l'autel, et cela fait, sans compter ce qui les accompagne, quinze compositions historiques narrant les principaux épisodes joyeux, douloureux, glorieux de la vie du Christ et de la Vierge, depuis l'Annonciation de Marie jusqu'à l'Ascension de Jésus. La plupart relèvent simplement de l'imagerie catholique. Sur le nombre, on ne peut en citer que trois d'une vraie valeur: l'*Ascension* par Edgar Maxence, la *Présentation* et la *Flagellation* par Louis-Edouard Fournier, le même qui, au Grand Palais des Champs-Élysées, a si bien ordonné la belle frise en mosaïque sur l'histoire de l'Art. Encore que son dessin flageole un peu et n'ait pas la fermeté de celui de Maxence, c'est un véritable artiste très entendu dans la décoration. Tous deux sont des isolés à Lourdes. Plus de compétence dans la direction artistique eût amené à leur côté d'autres noms et d'autres œuvres. La richesse d'exécution se fût alors superposée à la richesse artistique (fig. 62.)

Notre-Dame de Fourvière est tout entière l'œuvre de Lameire. Je ne parle ici que de la décoration picturale, exécutée là, comme à Montmartre et à Lourdes, en mosaïque. Pour la décoration sculptée, dont je n'ai pas à m'occuper, il faudrait citer les noms d'excellents sculp-

teurs : Dufraine, Millefaut et Larrivé.

G. Lameire, mort il y a quelques années, n'a pas vu son œuvre terminée. Celle-ci comprend surtout quatre grands panneaux représentant : la première évangélisation de l'antique Lugdunum par saint Pothin, la bataille de Lépante, le vœu de Louis XIII, le dogme de l'Immaculée Conception (fig. 63). L'artiste, qui était un dessinateur nerveux, expert à donner du caractère à une figure, n'était pas un compositeur de grande envergure.



Phot. Magne.

FIG. 61. — M. MAGNE : *L'Assomption.*
(Montmartre.)

Il lui manquait des qualités essentielles pour garnir d'aussi beaux espaces et traiter d'aussi vastes sujets. Aussi est-ce la composition qui manque dans ces immenses pages formées de morceaux adroitement réunis. L'une d'elles, la seconde, avec son défilé de chevaliers, rappelle la frise héroïque que cet artiste avait esquissée dans ses débuts pour un projet de monument abandonné.

Fourvière est la dernière œuvre de Lameire. Antérieurement, le même avait composé pour l'abside de la Madeleine une bande circulaire formée de saints et de saintes rangés autour du Christ (fig. 64). Son œuvre la plus complète est



Phot. Viron.

Fig. 62. — E. Maxence: *L'Ascension.*
(Lourdes.)

la décoration de la chapelle grecque de la rue Bizet, à Paris. Exécutée sur l'enduit même du mur préalablement strié de rainures horizontales, qui, en amenant des ombres et des lumières, donnent aux tons les plus unis la douceur veloutée d'une tapisserie, elle tire de cet expédient une partie de sa beauté. Les thèmes eux-mêmes sont byzantins, mais traités avec un sens très moderne. Au fond du chœur, un Pantocrator qui ressemble vaguement à Déroulède. Dans la coupole, la Vierge et les apôtres entourant le trône divin. Au-dessous, une frise d'animaux s'abreuvant aux quatre fleuves du paradis terrestre. Dans les pendentifs, les quatre grands prophètes. Dans les voûtes et sur les murs, une série de personnages de



Phot. Sainte-Marie Perrin.

FIG. 63. — LAMEIRE : *Saint Pothin apportant à Lugdunum la foi chrétienne et le culte de Marie.* (Fourvière.)

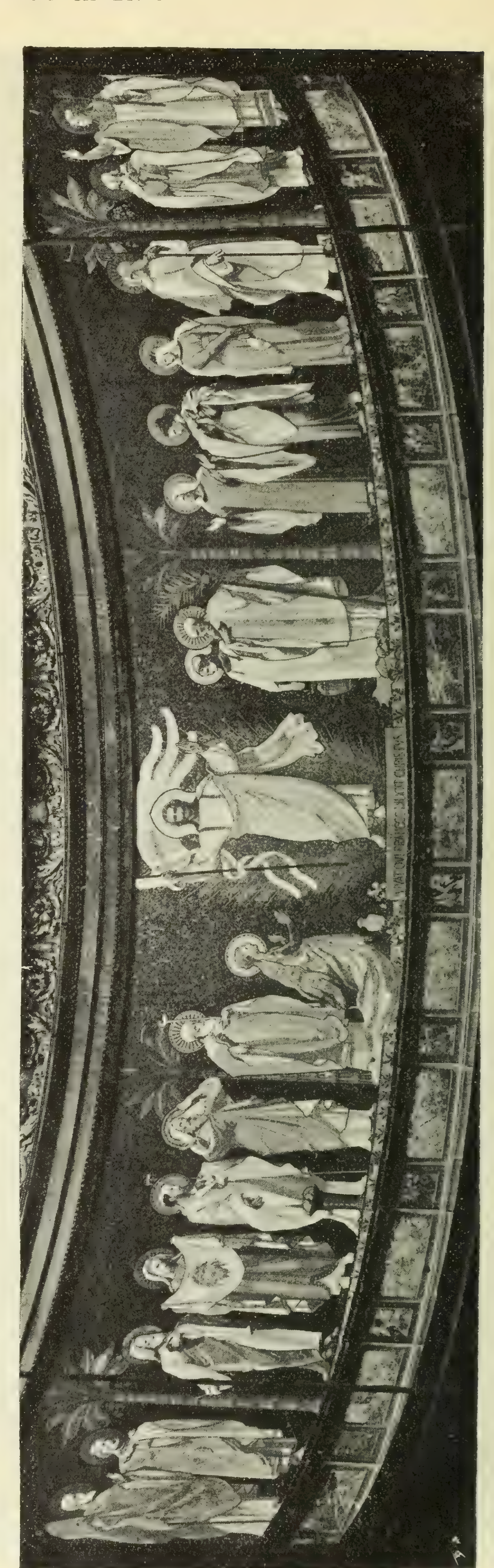
l'Ancien et du Nouveau Testament.

Formée de figures séparées, sur fond or, cette décoration nous donne la vraie mesure du talent de Lameire. Elle est celle d'un bon dessinateur qui ne peut se hausser plus haut que le morceau. Incapable d'un ensemble tant soit peu compliqué, Lameire n'était à son aise que devant le thème de la procession. De là la façon détournée dont il revient sans cesse à ce dispositif facile qui lui permet d'aligner sans risques ses études fragmentaires. Celles-ci sont toujours d'un tracé énergique qui vise au caractère; mais l'exagération du trait incisif leur donne souvent un aspect bistourné et faussement héroïque qui les fait grimacer.

Nos trois grandes basiliques fournissent donc peu de chose à l'histoire de l'art religieux, mais celui-ci est représenté ailleurs, et le meilleur se trouve encore dans les plus humbles de nos sanctuaires.

Parmi eux, la première place revient sans conteste aux églises décorées par cet extraordinaire Borel, mort l'hiver dernier, en l'honneur de qui Huysmans écrivit dans *La Cathédrale* (p. 370) une page enthousiaste quand il l'eut découvert.

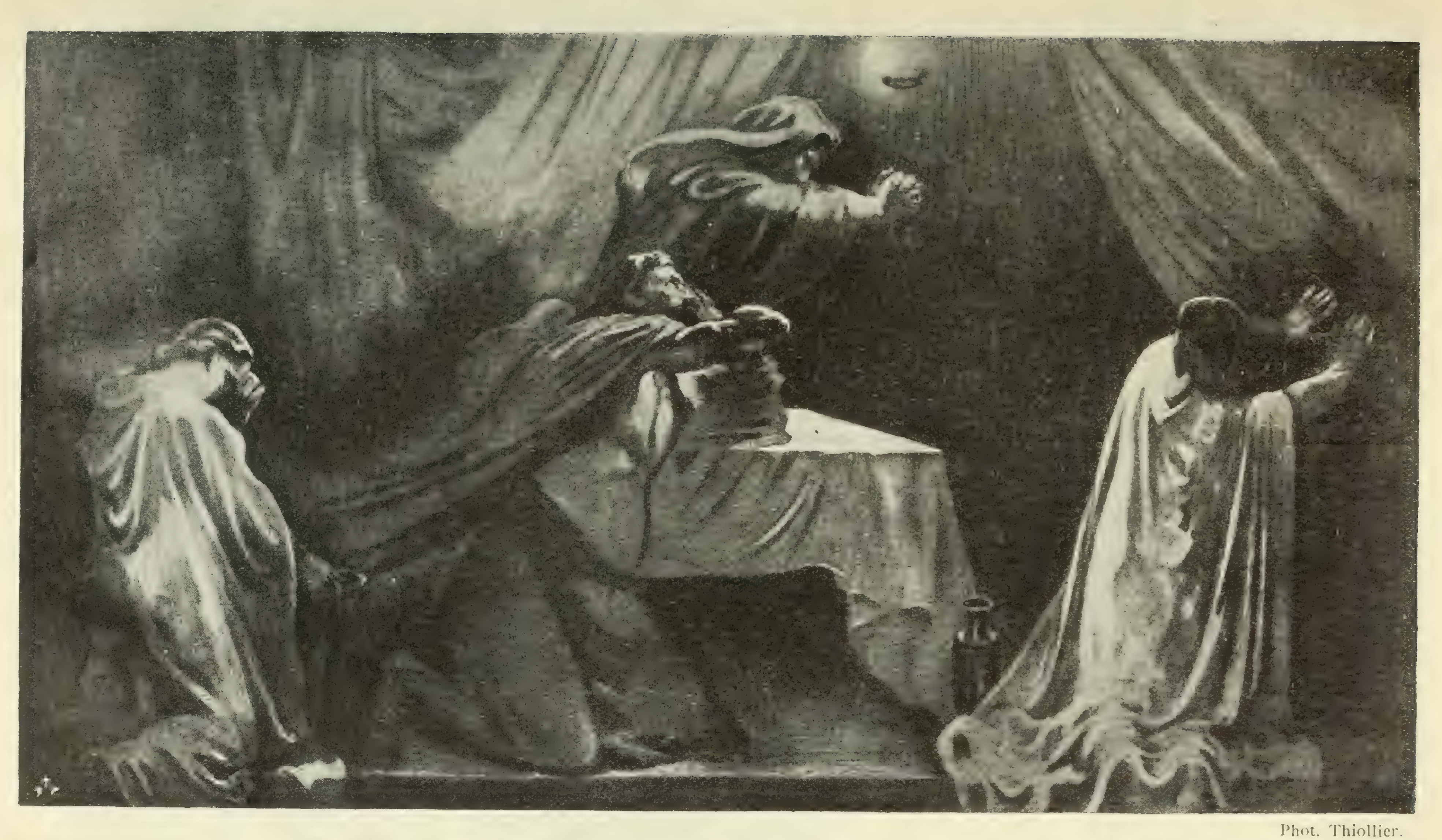
Paul Borel, élève de Janmot à Lyon, a été, sa vie durant, un inconnu en dehors d'une élite. Il a fallu sa disparition pour qu'il paraisse sur lui quelques articles de journaux et de revues (1). C'est qu'en effet, solitaire comme toutes les fortes personnalités, Borel n'exposa jamais et se tint toujours en dehors du milieu artistique. Toute sa vie fut consacrée à travailler obscurément, autour de lui, pour les maisons de Dieu. Les plus privilégiées furent les églises de son



Phot. B. P.

FIG. 64. — LAMEIRE : *Procession de Saints autour du Christ.* (La Madeleine.)

(1) M. Alphonse Germain a consacré à Borel un chapitre de son volume *les Artistes lyonnais.*



Phot. Thiollier.

FIG. 65. — PAUL BOREL : *Les Disciples d'Emmaüs.* (Oullins, chapelle des Dominicains.)

ami Bossan, qu'il para de son pinceau, ajoutant encore, car il était riche autant que généreux, à l'offre désintéressée de son concours, des dons royaux pour leur achèvement. Je sais aussi telle chapelle de communauté, où l'artiste, après avoir exécuté les peintures demandées, donna en plus de sa collaboration 5 000 francs de messes. Ce grand artiste était en même temps un grand chrétien.

Le premier essai mural de Borel date de 1862 et se trouve à l'oratoire des Carmes de Lyon, aujourd'hui dépôt des archives. Il représente une *Adoration des bergers et des Mages*. Ses œuvres principales sont à l'église d'Ars et à la chapelle des Dominicains d'Oullins. Les peintures d'Ars retracent en huit scènes la vie de sainte Philomène. Au-dessus se dressent des anges, et dans le pourtour se profilent de saintes veuves et des pénitentes célèbres. Les peintures d'Oullins représentent les sujets les plus variés : Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, Tobie guérissant son père aveugle, les disciples d'Emmaüs en quatre épisodes (Sur la route d'Emmaüs. L'arrivée à l'hôtellerie. La fraction du pain. Après la disparition du Christ), l'Institution du Rosaire, le miracle de saint Thomas dit des Saintes Espèces. Ce sont les plus typiques de l'artiste (fig. 65, 66). Dans l'abside de Saint-Paul de Lyon, Borel a peint quelques épisodes de la vie du grand apôtre, et dans la chapelle des Augustines de Versailles il a tracé toute une série de figures monastiques d'un ascétisme impressionnant : saint Augustin, sainte Monique, saint Augustin avec saint Ambroise, saint Augustin avec saint Alype, sainte Claire de Montefalco, sainte Julienne (fig. 67). D'autres œuvres de lui se trouvent encore aux fonts baptismaux de Saint-Irénée de Lyon et à la chapelle de l'hôpital Saint-Joseph. Toutes sont exécutées à la détrempe sur toile.

Dramaturge puissant, Borel excelle dans le pathétique. Son quatrième épisode



Phot. Thiollier.

Fig. 66. — Paul Borel : *Miracle de saint Thomas.*
(Oullins, chapelle des Dominicains.)

d'Emmaüs est particulièrement à citer; c'est sans doute ce qu'il a fait de plus beau. Le Christ est absent, et il demeure pourtant le personnage principal du tableau. Tous les disciples sont tendus vers lui, disparu, et l'on sent un vide énorme (vide moral plutôt que physique, car le tableau n'a pas de trou), le vide laissé par Celui qui était là et qui n'y est plus. Une œuvre pareille suffirait à classer son auteur parmi les plus grands. Quand il est ainsi bien inspiré et complètement lui-même, Borel ne ressemble à personne. On serait alors bien embarrassé de lui donner des ascendants, car cela ne rappelle rien dans le passé. C'est de l'art aussi neuf que l'on peut le désirer. Cet art n'a aucune des grâces qui charment d'ordinaire dans les œuvres plastiques. La lourdeur des plis et l'aspect noirâtre de la peinture lui donnent un aspect rude et quelque peu sauvage, mais l'éloquence la plus poignante soutient ce parler abrupt dénué de tout agrément. L'épithète d'extraordinaire est la seule qui convienne à ce grand artiste, lyonnais comme Flandrin, comme Puvis de Chavannes et comme Janmot son maître (1).



Phot. B. P.

Fig. 67. — Paul Borel : *Sainte Julienne.*
(Versailles, chapelle des Augustines.)

C'est encore un Lyonnais que M. Paul-H. Flandrin, fils du grand Hippolyte, dont il continue la tradition. De lui on ne trouvera ici que le *Couronnement de la Vierge* que cet artiste a peint sans souci de gain pour la chapelle de Notre-Dame de France à Jérusalem, où il voisine avec une procession de saints palestiniens et six panneaux historiques (fig. 68). Mais ce n'est là qu'une partie de son œuvre. Celui-ci comprend encore l'arc triomphal de Saint-Pierre de Chaillot à Paris, le chœur de Saint-Martin de Pau, et surtout la chapelle Saint-Jean de la rue de Vaugirard, dont le *Calvaire,* la *Cène* et le *Saint Jean ramenant la sainte Vierge* méritent des éloges. On y retrouve le souvenir adouci du peintre de Saint-

(1) M. F. Thiollier est à la veille d'éditer en un luxueux album, sinon l'œuvre entier, du moins les œuvres principales (200 reproductions) de Paul Borel.



Phot. Mamert.

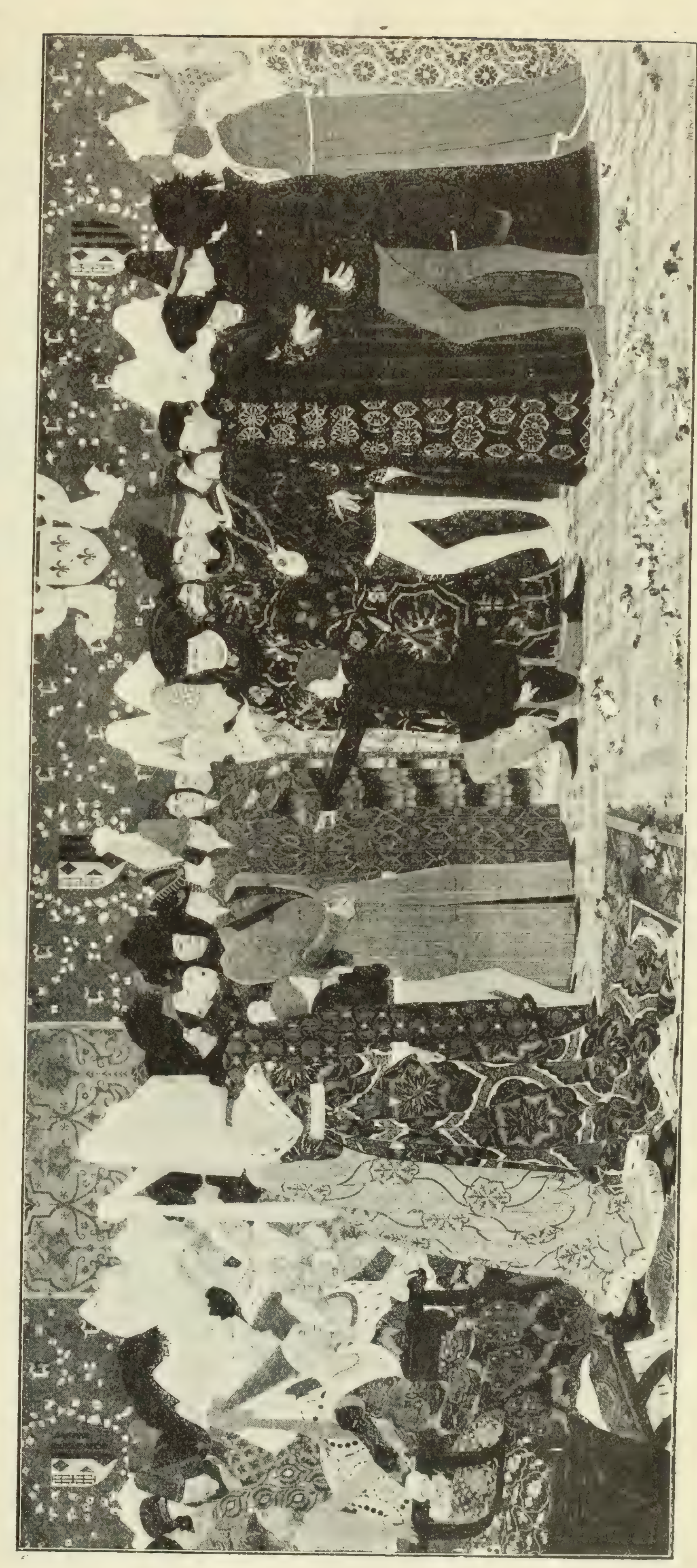
Fig. 68. — P.-H. Flandrin : *Le Couronnement de la Vierge.*
(Chapelle de Notre-Dame de France, à Jérusalem.)

Germain des Prés, sur les traces duquel il a été amené à marcher malgré lui, et bien que le nom même qu'il portait lui fît redouter pareille tentative.

Parmi les peintures d'églises récentes méritant d'être mentionnées, je veux encore signaler : les scènes évangéliques de Fernand Maillaud au Sacré-Cœur

d'Issoudun, encore que ce soit dans un réfectoire; les figures emblématiques (les Arts) de Maxence, Girard, Azambre et Roduigue à la chapelle Saint-Jean de la rue des Saints-Pères, à Paris; la vie de sainte Marie-Madeleine par Montenard à la Sainte-Baume, éblouissante de soleil; et les compositions de Boutet de Monvel sur Jeanne d'Arc.

Celles-ci ont toutes été exposées au Salon annuel. En 1899, puis en 1909, on a pu voir ces grandes toiles où des personnages nature étaient précieusement miniaturés avec des applications d'or sur les costumes éclatants. On les disait destinées à la basilique de Domremy. C'était d'abord *Jeanne à Chinon*, puis la *Vocation de Jeanne* et *Jeanne au Sacre* (fig. 69). Cette année même (1913), la suite a paru, non plus sous sa forme définitive, mais réduite à la dimension de maquettes: *le Départ de la Pucelle*, *la Bataille*, *le Procès de la Pucelle*. Rien de tout cela n'a été fini, ou fini n'a été placé. L'une d'elles, la première, est même partie pour le musée de Chicago. L'artiste, malade depuis longtemps, est mort, après avoir re-



Phot. Fiorillo.

Fig. 69. — Boutet de Monvel : *Jeanne d'Arc à Chinon*. (Musée de Chicago.)

noncé à une commande qui faisait honneur à l'architecte Sédille, et M. Lionel-Royer a recueilli sa succession. Les six panneaux de ce dernier sont actuellement (1913) exposés au salon des Artistes Français. Les sujets sont les mêmes que chez Boutet de Monvel, mais là se borne la ressemblance. La distance qui sépare ces deux œuvres est celle qu'il y a entre une simple illustration sans caractère et une œuvre de style. Quelle malchance a donc voulu cette substitution? Il faut certainement la regretter pour l'Art. Dans l'église de Jeanne, on aurait voulu ces gigantesques enluminures, riches et douces comme des pages de manuscrit, aussi plaisantes à l'œil qu'évocatrices pour l'esprit, qui semblaient d'un autre âge et qui pourtant étaient très modernes. L'épopée de la Libératrice y était à la fois mystique et simple, héroïque et candide, féerique et familière. Elle avait le charme des contes de légende et la saveur vraie d'une page d'histoire. Visions célestes, cortèges de moines, mêlées d'hommes d'armes dans un enchevêtrement de lances, réunions somptueuses de seigneurs à la cour du roi de France, tribunal aux juges cruels, tout cela se succédait en une série de grandes images d'apparence naïve, dessinées et peintes avec l'intensité minutieuse d'un Primitif. Mais l'art le plus nouveau et le plus savant se cachait sous ces dehors dont l'ingénuité, jointe à un sentiment exquis, faisait le charme. Et bien qu'il n'y eût là aucun vain étalage d'érudition archéologique, l'atmosphère où vécut la bienheureuse vierge lorraine y était cependant. Artiste, Boutet de Monvel avait su donner à tous ses personnages cet accent de vérité et ce caractère authentique qui constitue la grosse difficulté de toute représentation historique, l'écueil où viennent se heurter les peintres sans âme. Ceux-là n'aboutissent qu'à des mascarades formées, ainsi qu'au théâtre, de figurants déguisés sous des habits d'emprunt. On y sent toujours l'acteur ou le modèle qui pose, comme dans le tableau vivant. C'est un art faux, redouté des vrais artistes à l'égal d'un spectre. Contrairement à Lionel-Royer, Boutet de Monvel, qui avait longuement consulté les miniatures gothiques, avait évoqué, avec toute sa poésie, l'histoire miraculeuse de Jeanne. Terminée et en place, son œuvre aurait constitué la plus belle décoration d'église que nous eussions eue depuis longtemps.

Ce chapitre, même limité à ce qu'il veut être, est sans doute incomplet. Il faut, s'il ne l'est pas, souhaiter qu'il le devienne, et que chaque année nouvelle apporte de nouveaux exemples dont on puisse se réjouir. Malheureusement, l'état précaire où nous met la législation actuelle contrarie beaucoup la réalisation de ce vœu; et les grandes communautés, qui mieux encore que les paroisses pourraient effectuer des travaux d'art de ce genre, ne sont plus là pour les entreprendre. Sans leur disparition de notre sol, il est des œuvres de mérite qui eussent été réalisées aux environs de 1900.

A cette date, Mucha, le célèbre affichiste de Sarah Bernhardt, qui venait d'orner le palais de la Bosnie à l'Exposition universelle de douze panneaux aquarellés sur toile, dont plusieurs à sujet religieux, était à la veille d'entreprendre une grande décoration d'église. On y eût retrouvé le caractère ornemental de ses estampes, et de ses affiches, aux sertis vigoureux encadrant des teintes plates. A défaut du coloriste et du peintre, elle eût fait valoir le dessinateur merveilleux qu'il était surtout.

Un moment aussi, j'ai rêvé d'une chapelle de couvent peinte par Ruty. Sur un fond de chœur où Notre-Dame de Salut sourit dans une triple archivolte de pierre, des saints extatiques et des saintes aux gestes doux s'avançaient en deux théories vers la Vierge gothique à laquelle des vols d'anges blancs tendaient leurs encensoirs et des couronnes d'or. Ce n'est maintenant qu'un songe évanoui : il n'y a plus de couvents.



X. MAURICE DENIS



Un autre Puvis de Chavannes nous est né, avec peut-être plus d'aisance, de fraîcheur, de vrai et innocent lyrisme. » Ainsi s'exprimait M. André Michel dans le *Journal des Débats*, lorsqu'on eut découvert aux yeux du public artiste les peintures du Théâtre des Champs-Élysées avec lesquelles M. Maurice Denis triomphe aujourd'hui.

Cette œuvre considérable, la plus considérable de l'artiste, qui retrace en une série de scènes symboliques toute l'histoire de la Musique, depuis les rythmes dyonisiaques jusqu'à la symphonie de Parsifal, est l'aboutissement d'une évolution remontant à une vingtaine d'années. Celle-ci a comme points de repère et comme dates une série déjà imposante d'œuvres se rapportant toutes à la décoration monumentale : un plafond pour Mme Lerolle en 1892; *les Muses* pour M. Fontaine en 1893; *Avril* pour Mme Chausson en 1894; une décoration d'appartement pour le comte Kessler, à Weimar, en 1895; *le Printemps* pour Mme Chausson en 1896; *la Légende de saint Hubert* pour M. Denys Cochin en 1897; *Terrasse de Fiesole* pour Mme Chausson en 1898; la décoration de la chapelle de Sainte-Croix, au Vésinet, en 1899; les peintures de l'église du Vésinet en 1900 et 1901 ; *l'Éternel Été* pour M. de Mutzenbecker, à Wiesbaden, en 1905; *Terre Latine* pour M. Rouché en 1907; *l'Éternel Printemps* pour M. Thomas, à Bellevue, en 1908; *l'Histoire de Psyché* pour M. Morossof, à Moscou, en 1909; *Soir Florentin* pour M. Stern en 1910; des *Anges* pour la salle d'Hulst en 1911; *l'Age d'or* pour le prince de Wagram en 1912.

Tout d'abord un peu gauche dans son dessin et aigre dans son coloris, M. Maurice Denis, qui apparaissait au début comme un petit-neveu des Primitifs instruit par l'impressionnisme, avouait déjà, avec *Soir Florentin*, d'intimes consultations de Raphaël et de Poussin. L'*Age d'or* rendit visible aux moins avertis cette orientation nettement classique. Avec la nouvelle œuvre, la décoration du Théâtre des Champs-Élysées, qui étiquette pour son auteur cette année 1913 la 43e de M. Maurice Denis, nous nous trouvons en présence d'un artiste en pleine maturité, sûr maintenant de ses moyens d'expression, sans avoir rien perdu de ses qualités natives de fraîcheur, d'émotion intime et d'ingénuité.

De toute cette série, deux œuvres seulement m'intéressent ici. Je ne parlerai donc que des décorations religieuses du Vésinet, celles de Sainte-Croix et celles de l'église paroissiale. Ce n'est pas la faute de M. Maurice Denis si la part chrétienne de son œuvre se borne à ces deux groupes de peintures. Nous avons laissé mourir Puvis de Chavannes sans lui confier une seule église, et nous laissons maintenant le plus chrétien de nos grands peintres de murailles s'user à des travaux profanes. Il est pourtant aisé, d'après ces deux essais tentés par lui à vingt-neuf ans et à trente ans, d'après aussi les illustrations récentes du volume des *Fioretti*, de deviner la qualité rare de sa sensibilité religieuse (1).

Comme artiste, M. Maurice Denis, formé à l'Académie Jullian, se rattache à cette école de Pont-Aven où Gauguin, en 1888, avait rallié quelques amis, Filiger, Sérusier, Émile Bernard, venus comme lui de l'impressionnisme et en marche à son

(1) *Maurice Denis au Vésinet*, par Auguste Desfossés, avec préface de Mithouard. — « Les peintures de Sainte-Croix du Vésinet », par Paul Alfassa, dans *les Musées de France*, 1912.



Fig. 70. — Maurice Denis : *Anges et Acolytes.* (Musée des Arts Décoratifs, 1899.)

exemple vers un art de symbole et de synthèse. Avec Sérusier, Vuillard, Piot, Bonnard, Roussel, M. Maurice Denis compta parmi les premiers adhérents du nouveau groupe qui se réclamait aussi d'Odilon Redon, le groupe des *Nabis*. Les néo-impressionnistes, c'est-à-dire Seurat, Signac, Luce, Cross, avaient poussé à l'extrême le souci de l'analyse chromatique, gâtant la saveur de leurs recherches par le dédain de la composition et le souci de faire nature. Par réaction, cette école, qualifiée tour à tour de synthétiste, de symboliste, de néo-traditionniste, voulut « substituer à la vérité littérale un symbolisme de couleurs et de lignes, et constituer une synthèse picturale faite de valeurs symphoniques » ; ou, pour parler moins philosophiquement, elle voulut substituer la composition volontaire au morceau de nature, les caractères permanents aux effets fugitifs, et le dessin par volumes à la notation par la tache. Au fond, s'il gardait encore la gamme impressionniste des tons purs, le nouveau groupe le conservait moins pour donner l'illusion réaliste de la lumière que pour sa valeur décorative et musicale.

Endoctriné par Sérusier, M. Maurice Denis, que hantaient l'art de Giotto,



FIG. 71. — MAURICE DENIS : *Anges et Acolytes.* (Musée des Arts décoratifs, 1899.)

la discipline de Raphaël et la doctrine d'Ingres, devait, abandonnant le tableau de chevalet qui ne lui convenait guère, aboutir à des synthèses décoratives susceptibles de couvrir de larges surfaces murales. Son œuvre est celui d'un grand décorateur, symboliste à la façon de Fra Angelico et de Puvis de Chavannes, instruit à la fois par les classiques de la nécessité de composer et par les impressionnistes de la manière de former sa palette. Il tient de ses aînés immédiats, Albert Besnard et Henri Martin, l'amour de la couleur que le grand Puvis semblait mépriser à la fin de sa vie, et par eux il hérite directement du peintre du Panthéon. Son apport personnel est surtout d'un coloriste et d'un lyrique. C'est un poète, donc un grand peintre. Il est un de ceux qui personnifient le plus dans la génération actuelle le nouveau classicisme à tendances décoratives auquel nous tendons.

Sa décoration de chapelle à Sainte-Croix du Vésinet, actuellement au Musée des Arts décoratifs, comprenait tout le mur du fond derrière l'autel. L'architecture donnait à ce fond l'aspect d'un rideau de théâtre flanqué de deux panneaux. Réunissant ces trois espaces dans une composition unique, l'artiste avait représenté

aux extrémités de ce rideau et dans les deux panneaux des enfants de chœur en soutane rouge et surplis de dentelle balançant l'encensoir ou jetant les fleurs de leurs corbeilles, et des anges chanteurs en longue tunique blanche qui paraissaient être leurs frères aînés. Au-dessus d'eux s'arrondissait la treille d'une vigne. Derrière eux, après le dallage à carreaux rouges et blancs que bordait une haie de rosiers, s'étendaient des champs de blé. Une ligne de peupliers barrait le paysage, et dans le ciel un vol d'anges passait, portant une croix gigantesque. C'était une glorification du Sacrifice de la messe associée au souvenir de la sainte Croix, et cela encadrait parfaitement l'autel.

Pour le réaliser, M. Maurice Denis, en vrai artiste qui sait extraire de la vision quotidienne ses éléments plastiques pour les accorder à d'antiques pensers, n'a fait que transporter sur la toile les enfants de chœur graves et candides qui servent le prêtre au pied de l'autel. Ses anges eux-mêmes sont de grands écoliers aux ailes d'emprunt, comme on en voit à certains reposoirs les jours de procession. De la scène ambiante qui se déroule avec la liturgie à la peinture du mur il y a donc transition insensible, et pour l'œil tout de suite une parenté s'établit. Le décor va avec la vie qui circule autour et lui est emprunté. Ces anges qui sont nos enfants, ces blés et ces vignes dont nous tirons la matière du Saint Sacrifice, ce paysage de peupliers extrait des plaines environnantes de l'Ile de France, tout ici constitue un art entièrement nôtre, sorti du cœur même de l'artiste. J'ai déjà dit, à propos de Beuron où il existe et de Flandrin qui l'a ignoré, comment ce rapport d'harmonie est, depuis le Parthénon, un des éléments de l'Art véritable. Après le siècle de Périclès, les grands siècles d'art lui doivent le meilleur de leur impérissable beauté.

Il est difficile maintenant, au Pavillon de Marsan, depuis que l'artiste l'a arrachée des murs pour la soustraire au fisc, de se figurer l'effet total de cette décoration. Découpée en cinq morceaux, privée du ciel où planait la Croix, elle ne se présente plus dans son ensemble. Il y manque des accords essentiels à son accompagnement. Sous l'azur intense du ciel et le vert sombre des peupliers, les tuniques lumineuses à ombres bleutées devaient prendre une toute autre valeur, et le rouge des soutanes comme celui des dalles de marbre devait chanter plus intensément. Il faut aujourd'hui reconstituer tout cela par la pensée. Mais de l'ensemble disparu, il reste encore dans ces morceaux désaccordés le parfum de piété intime que l'artiste sut y mettre, et l'écho voilé de son harmonie (fig. 70 et 71) (1).

Heureusement l'église paroissiale du Vésinet, où le même artiste a réalisé un plus important ensemble, nous permet, en nous offrant une œuvre encore en place, de goûter pleinement ces mêmes qualités.

L'église paroissiale du Vésinet est une construction moderne en fer apparent, avec des murs de ciment, formant trois nefs suivies d'un chœur flanqué de deux chapelles absidales que continue une sacristie en guise d'abside. Un déambulatoire réunissant les deux chapelles règne autour du chœur. Les nefs elles-mêmes, peintes pourtant et ornées de trente-quatre vitraux, n'ont aucun intérêt. C'est derrière le chœur, dans les deux chapelles absidales et le corridor coupé en deux tronçons par la sacristie, que se trouve l'œuvre de M. Maurice Denis, la seule qui illustre cette église. Là, dissimulée et tout d'abord invisible, est la plus exquise décoration dont puisse se réclamer l'art religieux contemporain.

Les deux chapelles dédiées, l'une au Sacré Cœur, l'autre à la Sainte Vierge, ont un plan analogue. Simples hexagones voûtés d'ogives, elles sont dépourvues de surfaces verticales, quatre vitraux occupant les rares espaces des parois. Seule,

(1) On trouvera dans le chapitre « Les Anges », de la 2e série, la reproduction d'un des panneaux latéraux.



Phot. Druet.

FIG. 72. — MAURICE DENIS : *Le Sacré Cœur.* (Eglise du Vésinet. 1900.)

la voûte formée de huit voutains à nervures rayonnant autour d'une clé centrale offrait un champ vaste au peintre. C'est donc là seulement que M. Maurice Denis a pu donner libre cours à son imagination, mais nous verrons que celle-ci lui a fait utiliser de la plus ingénieuse façon les moindres recoins de ces pauvres murailles.

A la chapelle du Sacré-Cœur, dans le voutain central, un Christ dont la poitrine rayonne, apparaît debout, les bras amoureusement tendus, entre des anges prosternés qui entourent son trône. Dans les sept autres voutains, des cortèges d'anges se déroulent. Venus des cieux lointains, ils sont en route vers le Christ descendu chez nous, et l'allégresse de leur démarche est digne de l'Angelico. La scène se passe en plein ciel, au milieu des nuages. Au-dessous, s'étale la terre de France avec ses paysages sanctifiés : Paray-le-Monial, Reims, Saint-Denis, Montmartre, Loigny, Sens, Notre-Dame; et les saints et les saintes qui furent les confidents du Sacré Cœur, depuis sainte Thérèse et la reine Jeanne de Valois jusqu'à la bienheureuse Marguerite-Marie, émergent des collines entre les silhouettes de nos basiliques. Les nervures de la voûte, ponctuées de roses exécutées au pochoir, se détachent en avant de cette vision céleste comme une résille et comme une armature, rappelant la réalité de la construction (fig. 72, 73, 74, 75, 76).

Le Christ, blond, est vêtu d'une tunique orangée. Les anges les plus jeunes ont des soutanes rouges d'enfants de chœur, et les plus grands des tuniques jaunâtres à ombres bleues. Le fond, vert émeraude, brisé de nuages cuivrés, s'éclaire en montant jusqu'à se muer dans le haut en jaune d'or.

Dans le soubassement, tenu très sombre, des pieds de rosiers fleuris montent du sol jusqu'aux corbeaux des arcs où ils s'épanouissent en massifs, et là, sur les corbeaux, des emblèmes se lisent, imprimés au pochoir : l'Agneau portant sa croix, le pélican, les raisins, les épis de blé, l'*Ecce Homo*, les instruments de la Passion, le lis entre les épines, le cerf altéré.

Les vitraux, s'ils ont enlevé au peintre la libre disposition des murs, lui ont fourni l'occasion d'une mosaïque de verre. Sur les trois ouverts dans leur entier, l'artiste a représenté : Jésus guérissant les malades, Jésus pardonnant à la pécheresse, Jésus communiant les apôtres. Et à la place du quatrième, masqué en partie par une entrée latérale, il a peint sur toile le Christ en croix percé du coup de lance. *Le Bon Pasteur*, *le Bon Samaritain*, *Aimez-vous les uns les autres*, simplement imprimés sur le mur au-dessus des trois entrées, achèvent la décoration (fig. 77, 78).

L'effet général de cette chapelle, d'une luminosité intense, où les rouges dominent, chaude de ton comme un Titien, est celui que donnent la nuit les lueurs des incendies. C'est une fournaise, et l'amour d'un cœur divin l'éclaire et la réchauffe toute. Je n'ai jamais compris comme là jusqu'où pouvait aller le symbolisme de la couleur.

L'image du Sacré Cœur en est le centre. L'artiste s'est bien gardé de mettre à la main ou à la poitrine du Christ cet authentique viscère sanguinolent à flammes de creuset dont abusent nos modernes imagiers. Regardant ce cœur divin comme un pur symbole et non comme une pièce d'anatomie, il lui a donné la seule forme qui lui convienne, la forme schématique, et en a fait le centre du foyer lumineux qui embrase la poitrine entière du Christ. Ce Dieu aimant et miséricordieux, dressé là entre des vols d'anges candides comme des acolytes, est une des œuvres qui marquent le plus le caractère profondément chrétien de l'art de M. Maurice Denis. J'ignore ce que sera la grande icone qu'on nous prépare pour le chœur de Montmartre. Je doute qu'elle ait l'attirance et l'onction de l'humble image du Vésinet. Pourquoi



Phot. Druet

Fig. 73. — Maurice Denis : *Anges*. (Eglise du Vésinet. 1900.)

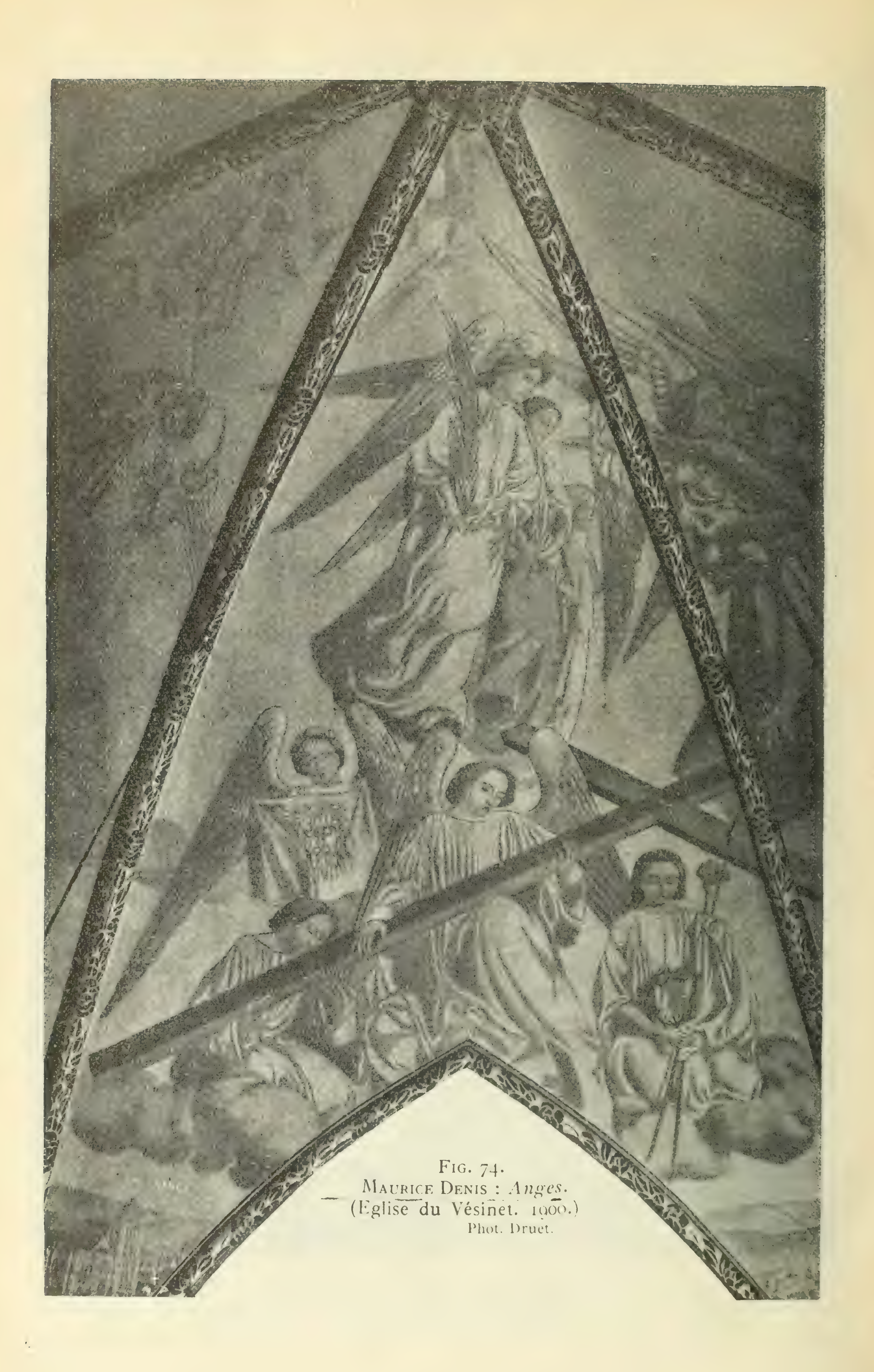


FIG. 74.
MAURICE DENIS : *Anges.*
(Église du Vésinet. 1900.)
Phot. Druet.



FIG. 75.
MAURICE DENIS : *Anges.*
(Eglise du Vésinet. 1900.)
Phot. Druet.

faut-il qu'on ait placé au-dessous, dans une niche, une statue de plâtre?

Après la somptuosité automnale de la chapelle du Sacré-Cœur, la chapelle de la Vierge, toute blanche et toute fleurie, apparaît comme une vision printanière. Le coloriste qu'est surtout M. Maurice Denis a usé là des plus subtiles nuances de sa palette pour chanter, en l'honneur de l'Immaculée, un hymne de peintre pur. Et c'est une immense symphonie en blanc majeur, qui dit, par les seules notes de sa couleur, mieux que ne sauraient le dire des lignes, combien la Vierge est toute candeur et toute pureté.

Celle-ci est au centre, dans le voutain du milieu, montant au ciel. Dans les autres voutains, des anges immobiles, vêtus de blanc ou de bleu, adorent, chantent ou jettent des fleurs. Le fond, bleu, est rompu de nuages jaunes. Dans les soubassements, des guirlandes de lilas. Sur les corbeaux : la *rose mystique*, le *vase spirituel*, l'*arche d'alliance*, la *tour de David*, le *miroir de justice*, la *maison d'or*, l'*étoile du matin*. Comme vitraux : *l'Annonciation*, *la Visitation*, *Marie retrouve Jésus*. Au-dessus des portes : *l'Arbre de Jessé*, *Michée*, *Isaïe*. A la place du 4e vitrail masqué : *les Noces de Cana* (fig. 79).

Le dessin dans cette chapelle tient si peu de place que je renonce à en donner des reproductions. La photographie traduite en gravure serait une énigme pour qui ne l'a point vue (1).

Le parti pris y est le même qu'à la chapelle du Sacré-Cœur. On a fait à ce sujet le reproche à M. Maurice Denis d'avoir violé une des règles de la décoration monumentale en détruisant la voûte. Le reproche n'est pas fondé. Puvis de Chavannes nous a déjà habitués, au Panthéon, à des panneaux uniques morcelés en trois par des colonnes engagées. M. Maurice Denis a agi de même en traitant la voûte entière comme une seule page. Les nervures ici, comme les colonnes au Panthéon, brisent la composition; mais la peinture est telle que la matérialité de la voûte subsiste, et c'est cela qui importe. On sent toujours le mur derrière, rien ne fait trou, et il n'y a pas l'ombre de trompe-l'œil. Or, cela seul est exigé en peinture monumentale, non de se cantonner dans une division architecturale. La règle est plutôt une question de facture que d'emplacement.

Pour si modeste qu'il soit, le déambulatoire qui unit ces deux chapelles n'est pas négligeable. M. Maurice Denis y a peint, sur les vitraux, quatre compositions florales mystiques : *la vraie vigne*, *la fleur des champs*, *le lis de la vallée*, *la fontaine rafraîchissante*; sur les murs au-dessus des arcs : le Christ docteur, saint Pierre, saint Jacques le Mineur, saint Barthélemy, saint Achille, sainte Marguerite; le Christ lumière du monde, le Christ-hostie, saint Paul, saint Matthieu, saint André, le lion de saint Marc, saint Jacques le Majeur; le Christ-prêtre, la Vierge du Cantique, saint Jean, saint Thomas, le bœuf de saint Luc, saints Simon et Jude. Et cela fait, en dehors des vitraux, 19 images de piété, de la grandeur d'une estampe, ingénument imprimées sur le mur sans cadre ni fond, telles que des gravures d'art dans un livre de luxe. Comme voûte, un ciel bleu piqué de marguerites. Le long des soubassements, des pieds de rosiers, des guirlandes de lilas, des ceps de vignes.

On me pardonnera cette énumération que j'ai voulue complète, comme toutes celles de ce livre, pour donner au lecteur une juste idée de ce travail grand dans sa petitesse. Par lui, l'abside de l'église du Vésinet devient un sanctuaire d'art, et j'imagine que dans trois cents ans d'ici, les peintres iront là en pèlerinage comme on va voir en Italie une paroi de Mantegna ou une voûte de Pinturicchio. C'est pourtant une misérable petite chose que

(1) L'œuvre entier de M. Maurice Denis existe en belles photographies de 30 × 40 chez M. Druet, 108, faubourg Saint-Honoré, Paris.

cette abside d'église de village, mais l'Art magnifie tout ce qu'il touche. Qu'y a-t-il de plus humble au monde que les pauvres cellules blanchies à la chaux de San-Marco de Florence? Leurs cloisons de briques dressées sous des combles ne sauraient convenir qu'à des moines. Il a suffi que le génie de Fra Angelico les traverse et s'y imprime sous forme de fresques immortelles pour faire de ces chambres de couvent un « lieu essentiel de l'humanité ». L'art est une si grande chose que par lui le plus pauvre réduit peut l'emporter sur la plus somptueuse basilique.

Un des caractères, non le moindre, de



Phot. Druet.

FIG. 76. — MAURICE DENIS : *Paysages et Saints de France.* Aimez-vous les uns les autres. (Eglise du Vésinet. 1900.)

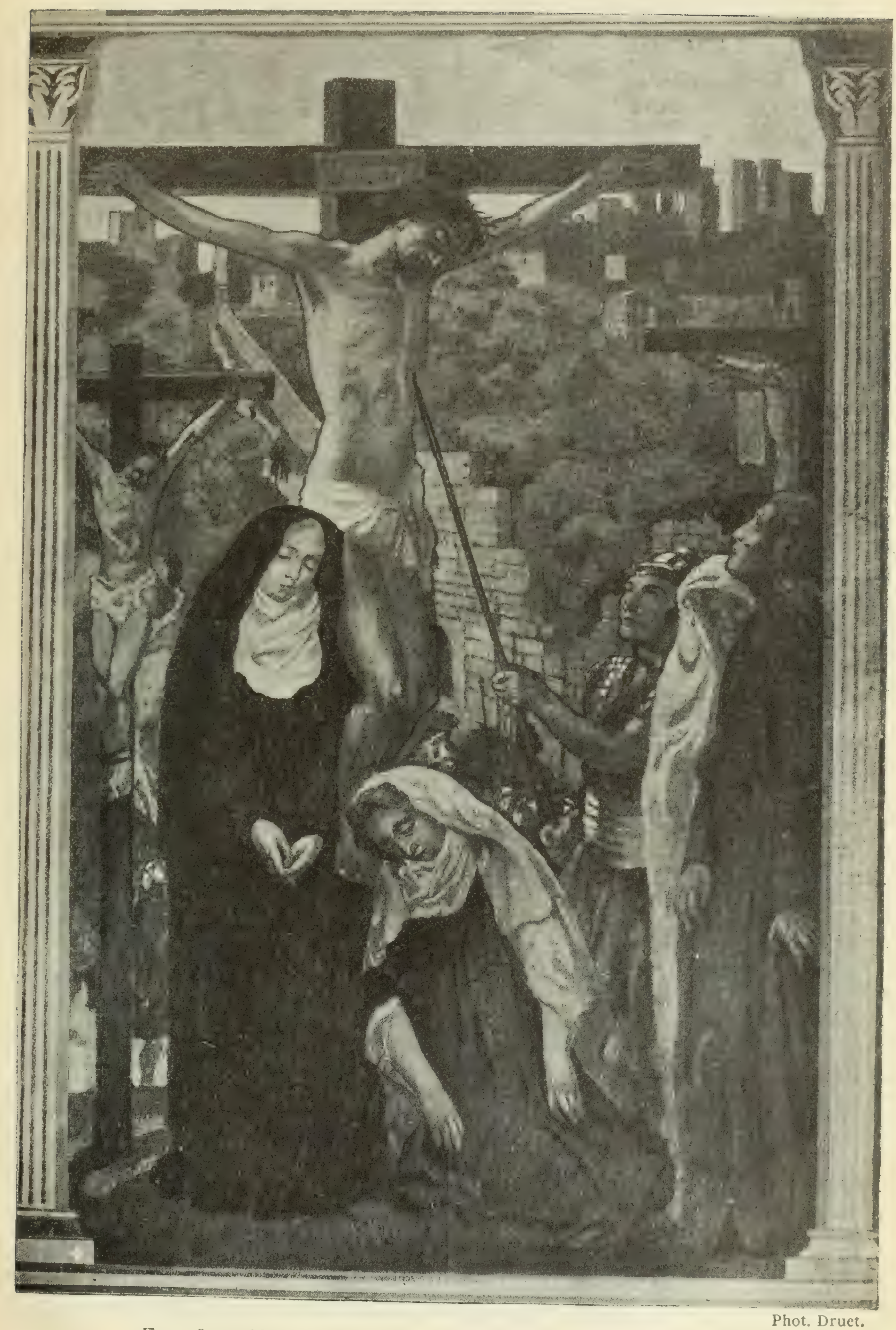
l'art de M. Maurice Denis est d'être catholique, par opposition à un autre art chrétien d'esprit protestant. En ces deux chapelles, ce caractère s'affirme surtout dans le vitrail de *la Cène* et dans le panneau *Aimez-vous les uns les autres*. Ici, c'est le Christ qui donne la communion aux apôtres agenouillés, comme il le ferait s'il revenait; là, c'est le Christ qui unit dans une fraternelle étreinte un ouvrier, un paysan, un homme de la bourgeoisie, un lettré, tels que nous les voyons autour de nous. Mais ce parti pris d'actualiser la lettre évangélique sans souci de l'histoire ancienne se retrouve partout dans l'œuvre de M. Maurice Denis. M. Georges Des-



Phot. Druet.

FIG. 77. — M. DENIS : *La Cène*. (Vitrail.)

vallières l'a mis un jour en lumière dans une conférence en comparant entre elles une image de première Communion de ce peintre et la *Cène* de M. Burnand. D'autres exemples, comme la *Vocation des apôtres* composée avec des mariniers de la Seine, pourraient servir d'illustration à cette pensée. Celle-ci tient toute en ce que le Christ n'est point mort, qu'il est vivant, qu'il demeure parmi nous, et que les paraboles évangéliques, comme celle de l'Enfant prodigue ou de la pécheresse, se renouvellent tous les jours. Par suite, c'est l'actualisation des anciens symboles qui nous importe, car ces symboles ne sont point pour nous, comme pour les protestants, de simples faits historiques, des faits comparables à ceux de l'histoire d'Alexandre ou de César, mais des réalités vivantes. Les anciens ne raisonnaient pas autrement lorsque, dédaignant les « turqueries », qu'ils connaissaient pourtant puisqu'ils en ont fait usage, ils donnaient aux récits évangéliques la couleur d'une scène de leur temps. Qu'est-ce que la *Cène* de Léonard de Vinci, où tout le décor et le mobilier sont empruntés au réfectoire même des moines? C'est le Christ célébrant la Pâque chez les Dominicains de Milan. L'artiste eût fait une maladresse en étendant en ce lieu sur des coussins la sainte assemblée. Il a mieux aimé la rapprocher du présent. M. Maurice Denis obéit à un esprit pareil. Son art s'oppose à celui que nous a valu la Bible arabe de James Tissot et que guide seule une froide et fausse archéologie. Cet art-là déguise les apôtres en Bédouins, la Vierge en Bethléhémitaine et donne comme cadre aux récits évangéliques la mosquée d'Omar, la Porte Dorée, la Porte de Damas, le Souk (Bazar), toutes choses arabes ou byzantines postérieures au Christ de plusieurs siècles. Le vestiaire oriental y tient lieu de sentiment et remplace la bonne compréhension du sujet, comme on peut le voir aux décorations de M. Joseph Aubert à Notre-Dame des Champs de Paris. Une visite rapide de la Palestine peut seule faire croire à l'immortelle fixité de ses types, de ses coutumes et de son décor. Des maîtres comme le



Phot. Druet.

FIG. 78. — MAURICE DENIS : *Le Coup de lance.* (Le Vésinet. 1900.)

P. Germer-Durand et le P. Lagrange m'y ont appris que là tout change comme ailleurs, et que rien n'est moins sûr que ces prétendues recontitutions archéologiques opérées à coups de kodak. Traduisons donc l'âme de nos textes bibliques sans prétendre savoir comment s'habillait Abraham.

Cet esprit nettement catholique, uni à un charme exquis venant tout droit de l'âme de l'artiste et qui s'exprime surtout par la couleur, doit faire oublier ce que cet art contient encore d'imparfait. M. Maurice Denis n'est pas un virtuose. Lui-même parle quelque part de l'indigence de son métier. Mais ce serait s'aveugler soi-même que s'attarder à ces lacunes au point de ne plus apercevoir les grandes qualités qui les cachent. Il ne faut d'ailleurs pas s'abuser avec des termes aussi équivoques que *bien dessiné* et *mal dessiné*. Depuis Puvis de Chavannes, sincère dans ses recherches antiacadémiques jusqu'à la gaucherie, il en est de certains dessins comme de cette littérature d'apparence naïve, de Claudel et de Péguy, que pas un lettré n'oserait traiter de mal écrite. Ils sont une réaction contre l'art d'aspect photographique si redouté des vrais artistes. Que si l'on va jusqu'à prétendre un certain dessin nécessaire à l'œuvre d'art, il faudra donc dire que Guido Reni est préférable à Fra Angelico et Bouguereau à Puvis de Chavannes.

Encore que le sentiment religieux puisse aller, comme cela s'est vu, avec des croyances différentes des nôtres, celui-ci, chez M. Maurice Denis, va de pair avec sa foi chrétienne. Dans un livre récent, l'auteur lui-même, qui est un fin lettré, comme l'étaient les grands maîtres de la Renaissance, n'a pas craint de l'affirmer. On lira, je pense, avec intérêt le feuillet suivant :

En cette fin si croyante tout de même du siècle, où l'on voit éclore dans les âmes encombrées des plus savants blasphèmes la petite fleur de la Foi, nous sommes quelques peintres bien près de nous convertir, comme fit le vieux Botticelli au temps de Fr. Savonarole. Mais nous connaissons mal notre voie. Il en est toutefois qui pressentent ou qui savent que la vérité chrétienne définit non seulement le but de leur art mais les moyens d'art qu'il leur faut employer..... Mais nous sommes tous préoccupés de Dieu. Aujourd'hui le Christ est vivant. C'est le temps favorable. Il n'y eut pas depuis longtemps d'époque plus passionnée que la nôtre pour la beauté religieuse, et s'il en est venu comme une mode dont on se plaint, c'est que quelque chose de vrai se manifeste ainsi (1).

Dans la conférence dont je parlais plus haut, M. Georges Desvallières, un autre de nos grands peintres, faisait écho à ces pensées chrétiennes quand il disait :

Si je m'attarde à parler de l'équilibre de ces deux besoins que nous devons porter en nous, c'est que je voudrais arriver à vous montrer que la vie n'est vraiment vie que vécue suivant les règles chrétiennes. C'est que je voudrais faire comprendre aux jeunes artistes que la vie n'atteint toute sa passion, toute sa véhémence et toute sa tendresse que vue au travers des plaies de Notre-Seigneur Jésus-Christ, que vue au travers du cœur sanglant de la Vierge percé de sept poignards..... Et faut-il nous en vouloir enfin, si nous pensons d'abord à ceux qui sont perdus, nous tous qui avons été plus ou moins retrouvés?

On peut deviner par là que dans le mouvement actuel de réaction intellectuelle, qui entraîne tant d'esprits vers l'Eglise gardienne de l'Ordre, il n'y a pas seulement que les littérateurs à considérer. Les artistes, eux aussi, sont en marche vers Dieu; mais, faute de les connaître, nos chroniqueurs littéraires les omettent. Quand on nous parle de convertis, c'est d'un historien ou d'un poète, toujours d'un écrivain. L'exemple d'un Forain cependant est l'équivalent de celui d'un Coppée; le cas du peintre Verkade, élève de Gauguin, entrant chez les Bénédictins de Beuron, prouve autant que celui de

(1) *Théories*, par Maurice Denis, p. 31.



Phot .Druet.

Fig. 79. — Maurice Denis : *Les Noces de Cana.* (Le Vésinet. 1900.)

Huysmans; la vocation sacerdotale de Paul Buffet fait pendant à celle de Le Cardonnel; et des groupements comme les *Catholiques des Beaux-Arts*, la *Société Saint-Jean*, la confrérie de *la Rosace*, les *Amis des Cathédrales*, sont un signe des temps au même titre que le *Bulletin des professeurs catholiques de l'Université*.

L'art de M. Maurice Denis se lie par ses attaches à cette renaissance catholique. Il n'est pas défendu d'y voir l'annonce d'un art chrétien nouveau. Si j'emploie ici ce titre, ce n'est pas que je croie à l'existence d'un art chrétien spécifique, différent par ses ressources de l'art tout court (1). C'est son objet, non ses moyens, qui constitue l'art chrétien. M. Maurice Denis en est la preuve, lui qui peint du même pinceau chaste et ingénu les mythes païens et nos premières communiantes. Mais s'il n'y a pas un art chrétien comme dessin et comme couleur, il y a une sensibilité chrétienne, et c'est d'elle, j'imagine, que nous parlons quand nous disons qu'un tableau est ou n'est pas religieux. Sans doute, cette sensibilité varie avec les époques et les latitudes, mais n'en serait-il pas d'elle comme de l'art lui-même qui, pareil au Protée antique, prend des déguisements toujours nouveaux? Cette variété n'exclut pas la réalité de son existence. Notre époque a une sensibilité qui lui est propre. On vient d'en voir une des manifestations les plus intéressantes dans l'art de M. Maurice Denis.

Cet art, ou mieux le grand art contemporain auquel il se rattache, accuse à la fois un retour à l'idéalisme fervent des Primitifs et le désir de se soumettre à la discipline de la Rome classique, c'est-à-dire de Raphaël et des Grecs. Fatigué, aussi bien des transcriptions sans âme que des formules d'école, il retourne à la nature vue avec la naïveté des yeux neufs et renoue, au nom de Poussin, la tradition du Style, conçu, non plus comme une chose adventice, mais comme une émanation de la vie. Désireux de tradition, il prêche contre l'individualisme la nécessité d'une méthode et le besoin d'une règle. C'est une sorte de renaissance classique, un néo-classicisme qui, comme d'autres renaissances, se réclame des grandes idées d'ordre. Or, tout cela, la nature, le style, l'ingénuité de la vision, l'enseignement des Anciens, c'est la doctrine d'Ingres, celle que nous enseigneraient, si nous les découvrions, les fresques de Zeuxis et de Polygnote, et qu'à leur défaut nous pouvons apprendre de la *Disputa* et de la *Galatée*.

(1) Cette question a fait l'objet d'une enquête de M. Louis Dimier dans l'*Action française mensuelle*, numéros de mai, juillet, octobre 1912 et mars 1913. Vingt-deux réponses contradictoires y ont été publiées et commentées.



TABLE DES MATIÈRES

CORRECTIONS
DE LA TROISIÈME SÉRIE

Page 18, ligne 20, au lieu de *peints*, lire : *sculptés*.

Page 18, ligne 24, au lieu de *A peine pourrait-on en citer un autre exemple*, lire : *Les exemples cités se réduisent à ceux-là. Un dépouillement méthodique des monuments en amènerait sans doute beaucoup d'autres. C'est ainsi que, dans un voyage récent, j'ai pu en constater de nouveaux : au portail de Saint-Trophime d'Arles, au Campo Santo de Pise, au baptistère de Florence et à la chapelle du Saint-Sacrement de Sainte Marie-Majeure. Soit : une sculpture du* XIIe *siècle, une fresque du* XIVe *siècle, une mosaïque du* XIIIe *siècle, une peinture du* XVIIe *siècle.*

Page 19, légende, au lieu de *Tobie et l'Ange*, lire : *Les trois Archanges*.

Page 34, note, au lieu de *comtes*, lire : *notices*.

Page 44, ligne 4, au lieu de *25*, lire : 27.

Page 68, ligne 21, au lieu de *retables*, lire : *ciborium*.

Page 88, ligne 12, au lieu de *deux*, lire : *quatre*.

Page 92, ligne 28, supprimer : *retable*.

Page 92, ligne 59, ajouter : *et de Saint-Pierre de Louvain*.

Page 114, ligne 97, au lieu de *Auguste*, lire : *Hadrien*.

Page 123, ligne 28, au lieu de *On préférerait cependant*, etc., lire : *et surtout des constructions romaines, où la brique joue le même rôle qu'ici le béton armé.*

958-13. — Imprimerie P. FERON-VRAU, 3 et 5, rue Bayard, Paris-VIIIe.

QUELQUES APPRÉCIATIONS

SUR LES

Pages d'Art chrétien.

De la *Chronique des Arts* supplément de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1910 : « Nous avons signalé ici même, au fur et à mesure de leur apparition dans le *Mois littéraire*, quelques-unes des études qui composent cet intéressant et instructif recueil..... Toutes ces pages, qui témoignent d'une érudition sérieuse, d'une étude attentive et pénétrante des monuments, sont enrichies de nombreuses illustrations à l'appui des démonstrations du texte..... »

1911 : « Nous avons signalé ici l'an dernier la première série de ces études d'art chrétien, où l'auteur se révélait, en même temps qu'excellent vulgarisateur, observateur pénétrant et personnel et érudit très sûr. Les mêmes qualités se retrouvent dans ce nouveau volume. »

Du *Bulletin monumental de la Société française d'archéologie*, 1910 : « ..... Dans ces articles d'une lecture agréable et abondamment illustrés, M. Fabre s'adresse principalement au grand public. Soit qu'il mette en lumière des travaux spéciaux pour les lecteurs habituels, soit qu'il leur fasse part de ses idées personnelles, exposées sous une forme originale et claire, l'auteur reste toujours intéressant..... Dans les pages consacrées au style flamboyant et à la déviation de l'axe des églises, M. Fabre fait connaître les travaux de M. de Lasteyrie et de M. Enlart. Au contraire, son étude sur le gothique du Midi est le fruit des recherches personnelles de l'auteur..... »

De l'*Ami du Clergé*, 1910 : « ..... Il est aussi question de Fra Angelico dans le charmant volume par lequel la Bonne Presse inaugure sa nouvelle collection artistique.. .. Son étude (de M. Fabre), pour embrasser un objet moins vaste, n'en est que plus pénétrante. Les sept autres chapitres du livre forment autant d'intéressantes contributions à l'iconographie chrétienne ou à l'histoire de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Grâce aux très nombreuses reproductions photographiques, judicieusement choisies et parfaitement venues, le livre parle aux yeux en même temps qu'à l'esprit.

» En dépit des craintes qu'exprimait trop modestement l'auteur, le lecteur n'a pas d'effort à faire pour lire ces pages, qu'il ne trouve pas trop « austères ». Et ce premier volume assure dès maintenant à la nouvelle collection artistique un succès égal à celui qu'ont obtenu les autres ouvrages de la Bibliothèque pour tous. »

1913 : « ..... Cette troisième série se recommande par les mêmes qualités que les précédentes : même étude consciencieuse et pénétrante, et néanmoins claire et agréable, des monuments de l'art chrétien ; même sûreté de goût dans le choix des gravures — des photographies pour la plupart — qui illustrent magnifiquement l'ouvrage et font vraiment corps avec le texte. Ces volumes, très distingués malgré la modicité du prix, font grand honneur aussi bien aux éditeurs qu'à l'auteur. On ne saurait trouver de meilleur guide pour s'initier à l'histoire de l'art chrétien. »

De la *Revue des Questions historiques* 1911 : « ..... C'est une sorte de tableau de l'art chrétien qu'a tracé M. Abel Fabre, en huit traits essentiels..... Très bien informé, M. Fabre condense fortement en chaque étude, souvent en chaque paragraphe, un travail spécial d'érudition. La mise en œuvre est si intelligente, par exemple dans le gothique du Midi, qu'elle devient de la personnalité. Et c'est agréablement écrit. »

De la *Revue du Clergé français*, 1911 : « Nos lecteurs savent déjà que M. Abel Fabre est un artiste et un écrivain de goût très sûr en même temps qu'un archéologue très érudit. On ne saurait trop recommander ses études aussi agréables que pénétrantes. »

1913 : « Abel Fabre continue à réunir en volume les études d'art religieux qu'il publie dans le *Mois littéraire et pittoresque*. Plus d'une fois, nous avons signalé à nos lecteurs les aperçus, on pourrait dire les découvertes de cet artiste d'un goût si sûr, par exemple, la généalogie des cathédrales, l'évolution des Madones de Raphaël ; et si nous n'avons pas repris à sa suite l'audacieux parallèle entre Saint-Pierre de Rome et Notre-Dame de Paris, ce n'est pas, certes, que la thèse nous ait paru fausse ou fragilement charpentée ; c'est uniquement parce que nous sommes persuadé qu'actuellement, en France, tous sont de son avis..... A chaque instant, les exemples, vrai régal pour les yeux et clé sinon indispensable, du moins fort utile pour une plus rapide intelligence du texte, viennent corroborer les conclusions ..... »

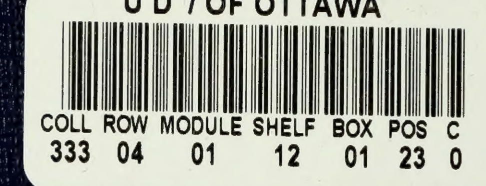
F. MARTIN.

De *M. Francis Vincent* (*Revue pratique d'Apologétique*), 1912 : « ..... Ne manquons pas de lire les deux volumes de M. Fabre. Ses études parues dans le *Mois littéraire* sont, comme toutes les publications de cette Revue, superbement éditées, avec une illustration extrêmement soignée. Il est clair que l'auteur connaît son sujet, et il s'y promène avec une aisance qui dispense de tout effort son lecteur même non initié. Ses deux volumes, qui auront une suite, constituent un cours d'iconographie chrétienne, une histoire de la grande peinture religieuse, un traité d'architecture gothique. Ces *Pages d'Art* ont toute la solidité d'un manuel et tout l'agrément d'une étude d'amateur lettré. »

1913 : « ..... Je ne sais si l'on avait encore, parmi nous catholiques, vulgarisé la critique d'art avec une aussi aimable aisance et une telle lucidité de jugement ! Si l'on hésite à me croire, qu'on veuille bien lire et méditer cette page..... Tout le livre est écrit de ce style. Et je n'ai pas besoin, je pense, d'avertir que le critique qui manie la plume avec cette fermeté n'est pas seulement un théoricien d'art excellent, mais un pur écrivain. Quand on domine ainsi sa matière et qu'on l'étreint avec cette sûreté ; quand on sait de la sorte aérer un sujet, en élargir les horizons par le jeu pertinent des idées générales et des comparaisons, on peut être inscrit, pour sa partie, au *Livre de maîtrise*..... »






U D / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 04 01 12 01 23 0